



Universidade Nova de Lisboa  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Departamento de Ciências Sociais

Mestrado em Ciências Musicais  
Ramo de Etnomusicologia

Dissertação de Mestrado

## **Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969)**



Cristina Capello Brito da Cruz  
Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Doutora Salwa Castelo-Branco  
Lisboa. Fevereiro 2001

A Eileen Capello, João Pedro Secca,  
Matilde, Mariana e Manuel Maria Forjaz Secca  
E em memória de meu pai, Artur Brito da Cruz,  
que sempre achou que eu estudava demais,  
e me proporcionou todas as condições para o fazer.

## Agradecimentos

Agradeço à Professora Doutora Salwa Castelo-Branco o apoio profissional e pessoal que me foi dando ao longo da parte lectiva do mestrado e durante o trabalho de pesquisa, escrita e revisão desta dissertação de mestrado. Ainda no âmbito da Universidade Nova de Lisboa, agradeço à Dra. M<sup>a</sup> João Lima as informações prestadas sobre investigadores da música tradicional portuguesa e, mais do que isso, a disponibilidade e o apoio que generosamente me deu em todo o processo de escrita e revisão da dissertação.

À Escola Superior de Música de Lisboa, na pessoa do seu Director, Prof. Christopher Bochmann, agradeço ter autorizado a minha equiparação a bolsa durante os três meses que precederam a primeira entrega desta dissertação, à Prof<sup>a</sup>. Margarida Fonseca Santos, na altura Coordenadora do Curso de Formação Musical, o apoio moral e incentivo e aos meus alunos, que com os seus esforços individuais conseguiram cumprir os objectivos do plano de estudos, apesar da minha ausência durante parte considerável do ano lectivo (1999/2000).

Estou reconhecida a todos os entrevistados, familiares, amigos e colegas de Artur Santos, em especial ao seu sobrinho, Maestro Rui Serôdio, por ter generosamente disponibilizado a parte do espólio em seu poder e ao Eng<sup>o</sup> João Falcão, amigo de Artur Santos, a colaboração prestada. Às irmãs de Artur Santos, Maria Augusta Correia de Sousa Ladeira e Maria Luísa Correia de Sousa e a Maria Teresa Falcão Azevedo, amiga de longa data de Artur Santos, agradeço a cedência de documentos e a colaboração.

Dos colegas no Conservatório Nacional e alunos de Artur Santos entrevistados, agradeço ao Maestro António Vitorino de Almeida, Prof. António Toscano, Prof<sup>a</sup>. Carla Seixas, Prof<sup>a</sup>. Eduarda Pavia de Magalhães, Prof<sup>a</sup>. Elisa Lamas, Prof<sup>a</sup>. Fernanda Mella, Prof<sup>a</sup>. Florinda Santos, Prof. João Pedro Mendes dos Santos, Prof. José Bon de Souza, Prof. Luís Filipe Pires, Prof<sup>a</sup>. Maria Amélia Abreu, Prof<sup>a</sup>. Maria Cristina Lino Pimentel, Prof<sup>a</sup>. Maria de Lurdes Martins e Prof<sup>a</sup>. Olga Prats e, em especial, à Prof<sup>a</sup>. Doutora Maria Augusta Barbosa, amiga de Artur Santos desde a juventude e profunda conhecedora do trabalho etnomusicológico por ele realizado. Completam o grupo de personalidades entrevistadas, a quem agradeço a colaboração, Prof. Domingos Morais, jornalista Fernando Pessa, Dr. Humberto d'Ávila, Dr. Jorge Forjaz, Dr. José Alberto Sardinha, Maestro José Atalaya, Dr. José Bento Martins Ferreira, Dr. José Manuel Bettencourt da Câmara e Dr. Luís Francisco Rebelo. A sua generosa contribuição foi muito importante durante todo processo de pesquisa.

Em relação às instituições em que desenvolvi pesquisa nos Açores, estendo os meus agradecimentos ao Director Regional da Cultura, Dr. Marcolino Candeias Coelho Lopes, por ter autorizado a consulta do espólio na Ilha Terceira, ao Director e Técnicos do Museu de Angra do Heroísmo, Dr. Olívio Rocha, Dra. Maria Manuel Velasques Ribeiro, Dr. Francisco Pedroso de Lima e Dra. Helena Ormonde, pela simpatia e pela maneira como me ajudaram a ultrapassar as dificuldades surgidas. Um agradecimento especial à Maria José Dutra da Silva Costa, sem a qual não teria conseguido recolher tanta documentação, nem tido ânimo para consultar todos os documentos, à Mariana Moniz Pinheiro pela colaboração (em especial na pesquisa dos discos de acetato de Angola), à Carmelo Ascensão Amarante e à Manuela Ávila Pereira, pela sua disponibilidade, e aos restantes funcionários com quem contactei, pela suas amabilidades para comigo.

Ainda nos Açores, agradeço a colaboração da Dra. Paula Romão, Directora do Centro de Estudo, Conservação e Restauro dos Açores (CECRA) e do Dr. Henrique Parreira, pela ajuda prestada no levantamento de documentação do espólio de Artur Santos.

À Dra. Anabela Mancebo, do Conservatório Regional de Angra, agradeço o apoio durante a minha estadia, tanto a nível pessoal, como pelas facilidades concedidas para contacto com práticas musicais açorianas.

Da pesquisa desenvolvida em instituições no continente, começo por agradecer à então Directora da Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN), Dra. Mafalda Correia e aos Professores João Pedro Mendes dos Santos, José Coutinho e Alexandre Welfort Branco, sem os quais não teria sido possível encontrar as colecções de discos de vinil da autoria de Artur Santos e os originais das matrizes de prensagem dos mesmos, que me foram disponibilizados.

Agradeço a colaboração da responsável pelo Arquivo Sonoro da Rádio Difusão Portuguesa (RDP), D. Maria do Carmo Pacheco, pela autorização da consulta da base de dados e do material sonoro do Arquivo, bem como pela documentação cedida.

Pela ajuda na pesquisa de publicações relacionadas com Artur Santos na Secção de Música da Biblioteca Nacional, agradeço à Dra. Catarina Latino.

Ao Director do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, Dr. Paulo Gama da Mota, à Conservadora do Museu, Dra. Rosário Martins e, em especial, ao Dr. Nuno Porto e ao Sr. Carlos Barata, agradeço a ajuda na pesquisa bibliográfica e caracterização do material produzido por Artur Santos, para a DIAMANG.

Agradeço ainda as colaborações da Dra. Conceição Correia, Directora do Museu da Música Portuguesa, da Dra. Piedade Braga Santos do Instituto Camões, do Dr. Cerejo e da Dra. Filomena Abreu, que desenvolveram pesquisa sobre o espólio da ex-Emissora Nacional de Radiodifusão, da Dra. Alexandra Fraga, responsável pelo Arquivo Escrito da RDP, do Dr. José Luís Figueira do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, da Sra. D. M<sup>te</sup> Emília Galego do Serviço da Presidência da mesma Fundação, da Dra. Joana Pimentel, do Arquivo Nacional de Imagem e Movimento / Cinemateca Portuguesa (ANIME), da Dra. Clarisse Santos do Serviço de Gestão Comercial do Arquivo Audiovisual da Rádio Televisão Portuguesa (RTP), do Sr. Henrique Rabaça da Divisão de Etnografia e Folclore do Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL), do Arquitecto Romeu Pinto da Silva do Instituto Português das Artes e do Espectáculo (IPAE), da Dra. Isabel Freire de Andrade e da Dra. M<sup>te</sup> José Freire do Museu da Música, do Sr. Manuel Bravo do Museu da Rádio e da Dra. Rita Forjaz do Foz Cultura.

Agradeço ainda a Suzanne Mudge, responsável pelos Archives of Traditional Music, em Bloomington, Universidade de Indiana (E.U.A.) e a Janet Topp-Fargion do National Sound Archive da British Library em Londres, pela confirmação da existência dos discos editados por Artur Santos nessas instituições.

À minha mãe e ao meu irmão, Eileen Capello e Artur Miguel Brito da Cruz, aos meus primos, em especial à Lé e ao Jorge, e à Carla e ao Pedro, e ainda ao Eng<sup>o</sup> Mário Secca e família, agradeço o apoio incondicional em todas as horas. Sobretudo à Mizé Forjaz e ao João Pedro Secca, pela leitura crítica deste trabalho e pelo acréscimo de trabalho a que foram sujeitos para que eu pudesse realizar este estudo, ficarei sempre muito grata.



## Abreviaturas e siglas

ANIME	Arquivo Nacional de Imagem e Movimento / Cinemateca Portuguesa
APEM	Associação Portuguesa de Educação Musical
BBC	British Broadcasting Corporation
CAA	Clube Asas do Atlântico (Santa Maria)
CECRA	Centro de Estudo, Conservação e Restauro dos Açores
CEE/IAC	Centro de Estudos de Etnomusicologia do IAC
CE/FCG	Comissão de Etnomusicologia da FCG
CN	Conservatório Nacional
DIAMANG	Companhia de Diamantes de Angola
DRAC	Direcção Regional dos Assuntos Culturais dos Açores
DRC	Direcção Regional da Cultura dos Açores
EMCN	Escola de Música do Conservatório Nacional
EN	Emissora Nacional de Radiodifusão
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
FNAT	Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho
GEM/EN	Gabinete de Estudos Musicais da EN
GC/CB	Governo Civil de Castelo Branco
IAC	Instituto de Alta Cultura
ICPD	Instituto Cultural de Ponta Delgada
IFMC	International Folk Music Council
IHIT	Instituto Histórico da Ilha Terceira
INATEL	Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores
INET	Instituto de Etnomusicologia
IPAE	Instituto Português das Artes e do Espectáculo
JGAH	Junta Geral do Distrito Autónomo de Angra do Heroísmo
JGF	Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal
JGPD	Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada
JMP	Juventude Musical Portuguesa
MAH	Museu de Angra do Heroísmo
MA/UC	Museu Antropológico da Universidade de Coimbra
ME	Ministério da Educação Nacional
MNE	Ministério dos Negócios Estrangeiros
MTA	Música Tradicional Açoriana
MTP	Música Tradicional Portuguesa
RCA	Rádio Clube de Angra
RDP	Rádio Difusão Portuguesa
RTP	Rádio Televisão Portuguesa
SNI	Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo
SPA	Sociedade Portuguesa de Autores
SPN	Secretariado da Propaganda Nacional
UNL	Universidade Nova de Lisboa

## Índice

Agradecimentos .....	i
Abreviaturas e siglas .....	iii
Índice .....	iv
Prefácio .....	1
<b>1. Introdução .....</b>	<b>4</b>
1.1. Objectivos .....	4
1.2. Enquadramento no campo de estudos .....	5
1.3. Fontes.....	17
1.4. Relevância da pesquisa.....	25
<b>2. Percurso pessoal e profissional (1914 - 1987).....</b>	<b>27</b>
2.1. Música erudita: da infância à reforma (1919-1980).....	30
2.2. Música tradicional: três décadas de estudo (1936-1969).....	38
2.3. Artur Santos e o Estado Novo (1933-1974) .....	47
<b>3. A actividade etnomusicológica (1936-1969) .....</b>	<b>53</b>
3.1. Do compositor ao "folclorista" (1936-1948) .....	54
3.2. "Missão folclórica" em Angola (1949).....	67
3.3. "Expedição científica" na Beira Baixa e Beira Alta (1956) .....	79
3.4. "Campanhas etnográficas" nos Açores e na Madeira (1952-1965) .....	90
3.5. Primeiras tentativas de institucionalização da etnomusicologia em Portugal.....	127
<b>4. Artur Santos e a etnomusicologia .....</b>	<b>139</b>
4.1. Estudos sobre a música tradicional portuguesa.....	139
4.2. Artur Santos e os outros investigadores .....	147
4.3. O contributo de Artur Santos para a etnomusicologia em Portugal.....	153

CRONOLOGIA .....	156
BIBLIOGRAFIA .....	160
Bibliografia geral.....	160
Bibliografia sobre música tradicional portuguesa.....	165
Bibliografia com referências a Artur Santos .....	170
Bibliografia em que Artur Santos colaborou.....	173
Artigos de imprensa sobre Artur Santos.....	174
Correspondência.....	178
OBRA ERUDITA.....	184
Obra publicada.....	184
Obra inédita.....	184
Gravações .....	187
DISCOGRAFIA.....	188
Discos etnográficos compilados por Artur Santos .....	188
Recriação de música tradicional gravada por Artur Santos .....	202
FILMOGRAFIA .....	203
OUTRA DOCUMENTAÇÃO.....	204
Currículos e notas biográficas publicadas .....	204
Documentação relativa a palestras, exposições e programas.....	205
Documentação relacionada com a Comissão de Etnomusicologia da FCG.....	207
Documentação relacionada com o Centro de Estudos Etnomusicológicos do IAC .....	208
Documentação oficial: credencial, registos notariais e contratos .....	208
Notas de campo.....	209
ENTREVISTAS.....	211
ANEXOS.....	212
Anexo 1. Inventário preliminar do espólio de Artur Santos.....	213
Anexo 2. Intérpretes que colaboraram nos discos etnográficos editados .....	218
Anexo 3. Léxico impresso nos folhetos dos discos etnográficos dos Açores .....	227
FOTOGRAFIAS.....	228

## TABELAS

Tabela 1.1. Beira Baixa (1936 e 1943): trechos musicais transcritos.....	57
Tabela 1.2. Trás-os-Montes (1939): trechos musicais transcritos.....	59
Tabela 1.3. Minho (1943): trechos musicais transcritos.....	60
Tabela 1.4. Baixo Alentejo (antes de 1944) e Beira Alta (1944): trechos musicais transcritos.....	61
Tabela 1.5. Zonas raianas (1936 a 1944): trechos musicais transcritos.....	62
Tabela 1.6. Inglaterra (1947): alguns dados da palestra sobre MTP.....	63
Tabela 2.1. Angola (1949): calendário da viagem .....	69
Tabela 2.2. Angola (1949): discos de acetato.....	72
Tabela 2.3. Angola (1949): instrumentos musicais.....	74
Tabela 3.1. Beira Baixa e Beira Alta (1956): locais de gravação.....	82
Tabela 3.2. Beira Baixa e Beira Alta (1956): intérpretes gravados.....	84
Tabela 3.3. Beira Baixa e Beira Alta (1956): trechos musicais gravados .....	86
Tabela 3.4. Beira Baixa e Beira Alta (1956): vozes e instrumentos musicais gravados.....	89
Tabela 4.1. Açores: trechos musicais "representativos" .....	107
Tabela 4.2. Açores: instrumentos musicais gravados.....	109
Tabela 4.3. Ilha Terceira (1952): trechos musicais gravados.....	110
Tabela 4.4. Ilha Terceira (1952): intérpretes gravados .....	110
Tabela 4.5. Ilha de S. Miguel (1952/3): trechos musicais gravados.....	112
Tabela 4.6. Ilha de S. Miguel (1952/3): intérpretes gravados .....	112
Tabela 4.7. Ilha de Santa Maria (1958): trechos musicais gravados .....	114
Tabela 4.8. Ilha de Santa Maria (1958): intérpretes gravados.....	114
Tabela 4.9. Ilha de S. Miguel (1960) : trechos musicais gravados.....	116
Tabela 4.10. Ilha de S. Miguel (1960): intérpretes gravados .....	117
Tabela 4.11. Açores: minutagem das gravações sonoras editadas.....	123
Tabela 5.1. Comissão de Etnomusicologia da FCG: pedidos de subsídio.....	130
Tabela 5.2. Comissão de Etnomusicologia da FCG (1960 a 1971): orçamentos anuais.....	133
Tabela 5.3. Comissão de Etnomusicologia da FCG (1962): Curso de Etnomusicologia.....	135
Tabela 5.4. Centro de Estudos de Etnomusicologia do IAC (1964 ou 1965): pessoal e serviços.....	137

## **Prefácio**

O principal objectivo desta dissertação de mestrado é o de caracterizar e avaliar a actividade etnomusicológica desenvolvida por Artur Álvaro dos Santos Correia de Sousa (1914-1987), conhecido profissionalmente como Artur Santos (A. Santos). A sua obra etnomusicológica será contextualizada no campo de estudos em Portugal e no estrangeiro e no panorama cultural, social, económico e político do período em que foi realizada. A relevância desta dissertação prende-se com a caracterização do investigador, da sua obra etnomusicológica e do campo de estudos até final da década de 60, esperando-se que possa contribuir para a elaboração da história da etnomusicologia em Portugal.

A dissertação visa analisar o percurso pessoal e profissional de A. Santos como pianista, compositor, professor e etnomusicólogo. Justifica-se pelo facto de o investigador ter produzido uma obra etnomusicológica considerada de grande importância no período em estudo, que actualmente é de difícil acesso e praticamente desconhecida.

No primeiro capítulo explicitam-se os objectivos e a relevância deste trabalho. Perspectivam-se historicamente, à luz da etnomusicologia actual, os conceitos utilizados e caracteriza-se o campo de estudos em transformação desde as actividades de "recolha" de música tradicional ainda no século XIX até ao final da década de 60. Neste capítulo indicam-se as fontes utilizadas, incluindo os testemunhos de personalidades que contactaram com o investigador e a restante documentação, em especial a incluída no espólio de A. Santos. De salientar a dificuldade sentida no tratamento do espólio, que se encontrou disperso por várias instituições e particulares e ainda por inventariar. A sua organização, caracterização e avaliação bem como a indicação da sua localização e acessibilidade foram neste estudo considerados importantes, esperando-se que possam contribuir para a realização de estudos futuros.

No segundo capítulo caracteriza-se o percurso pessoal e profissional de A. Santos, com ênfase na carreira que desenvolveu ao nível da música erudita, durante toda a sua vida, e ao nível da música tradicional, no período em estudo. Recorreu-se sobretudo aos testemunhos recolhidos e à correspondência de A. Santos, aos artigos publicados na imprensa nacional e internacional sobre a sua obra e aos textos das palestras que proferiu. Para a contextualização no período do Estado Novo a documentação encontrada foi analisada à luz da caracterização desse período feita em estudos publicados.

No terceiro capítulo, que se considera o de maior interesse etnomusicológico, caracteriza-se e avalia-se toda a documentação etnomusicológica produzida por A. Santos em trabalho de campo e de gabinete.

No que diz respeito ao trabalho de campo que A. Santos desenvolveu, organizou-se esta documentação geográfica e cronologicamente, incluindo a documentação escrita, as fotografias, as gravações sonoras, os filmes inéditos e as colecções de discos editados com música tradicional das Beiras e dos Açores. É analisada a documentação resultante do trabalho de campo que A. Santos realizou em zonas raianas de Portugal (1936-1943), Angola (1949), Beira Baixa e Beira Alta (1956), Açores e Madeira (1952 a 1965). A documentação foi caracterizada segundo os objectivos e as circunstâncias que determinaram o trabalho de campo realizado, as condições de realização, o tipo de documentação produzida, a sua divulgação e o seu impacto a nível nacional e internacional.

Também é considerada importante a documentação relativa aos cargos que A. Santos desempenhou na década de 60, como consultor do Serviço de Música e membro da Comissão de Etnomusicologia da Fundação Calouste Gulbenkian (CE/FCG) e de membro do Conselho Director do Centro de Estudos de Etnomusicologia do Instituto de Alta Cultura (CEE/IAC). Sobre estes cargos, que A. Santos desempenhou como etnomusicólogo, avaliaram-se os esforços que desenvolveu para institucionalizar a etnomusicologia em Portugal e o modo como a sua acção condicionou a actividade de outros estudiosos de música tradicional portuguesa (MTP).

No quarto capítulo apresentam-se as conclusões deste estudo. Compara-se a obra etnomusicológica de A. Santos com a de outros estudiosos de MTP e o seu percurso profissional com o de outros investigadores em Portugal e no estrangeiro, para avaliação do seu contributo para a etnomusicologia em Portugal.

O estudo aqui apresentado foi condicionado pela formação, postura profissional e ligação a A. Santos que assumo como investigadora. A minha formação musical foi feita no âmbito da música erudita, sendo diplomada com o Curso Superior de Piano do Conservatório Nacional (1989) e pós-graduada em Pedagogia Musical pelo Instituto Kodály na Hungria (1991). Lecciono desde 1992 na Escola Superior de Música de Lisboa, as disciplinas de Formação Musical e Pedagogia. A orientação teórica que enforma esta dissertação de mestrado, deve ser compreendida à luz desta formação profissional e da formação académica que o Curso de Mestrado em Ciência Musicais me proporcionou.

Fui aluna do Professor A. Santos no Conservatório Nacional (CN) de 1973 a 1980, instituição onde vim a leccionar (1987-1994). Do Curso de Composição só tinha Harmonia como disciplina obrigatória, por ser aluna do Curso de Piano. Apesar disso, continuei a trabalhar com A. Santos, até à sua reforma, nas disciplinas de Contraponto e Fuga, já do Curso Superior de Composição. Ao Prof. A. Santos (e à Prof<sup>ª</sup>. Elisa Lamas, uma das entrevistadas

para esta dissertação), devo grande parte da minha formação musical, da minha maneira de entender a música erudita. Em sete anos de aulas bissemanais, que me lembre, só em duas ocasiões A. Santos nos mostrou fotografias de Angola e contou pequenas histórias das estadias de campo, na companhia de sua mulher e assistente. Só com esta investigação pude avaliar a importância que a Etnomusicologia teve na vida de A. Santos. O compositor interessado na formação de uma escola de composição de cunho nacional, não se revelou nas minhas aulas.

Como aluna de A. Santos, como investigadora num meio profissional que é o meu, assumo a subjectividade inerente às entrevistas realizadas no decorrer deste trabalho de investigação. Os contactos foram facilitados por A. Santos ter sido durante 40 anos professor do CN, instituição onde estudei e leccionei. Conheço há mais de duas décadas muitos dos colegas e alunos de A. Santos entrevistados, que são da minha geração ou da geração dos meus professores. Pela mesma razão, a pesquisa foi dificultada, por ter como objecto de estudo a obra de um mestre estimado e pretender avaliá-la com imparcialidade.

Em relação a outros estudiosos de MTP no período em estudo cuja actividade seja comparada com a de A. Santos nesta dissertação, apenas tive o privilégio de conhecer Fernando Lopes Graça. Leccionei (1984-1990) e fiz parte da Direcção da Academia dos Amadores de Música (1988/9), quando Lopes Graça era seu director. Não esquecendo a então directora dessa escola de música, Prof<sup>a</sup>. Teresa Meneres, devo também a Lopes Graça ter estudado no Instituto Kodály (1986/7 e 1990/1) como bolseira do Estado Húngaro e de Mme. Sarolta Kodály. Aí realizei estudos sobre a utilização da música tradicional na composição da música erudita e adquiri consciência do papel que a música tradicional pode ter na formação musical no ensino genérico e artístico, comprovado pelo impacte que os trabalhos desenvolvidos por Zoltán Kodály e Béla Bartók tiveram na Educação Musical do povo húngaro, que aliás Lopes Graça advogava.

Para além da carreira de A. Santos, é o contexto em que a sua obra foi realizada e o universo de estudiosos em que se incluem Lopes Graça, Kodály, Bartók e muitos outros, que são analisado nesta dissertação.

## 1. Introdução

A criação do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa (UNL) em 1980, permitiu introduzir em Portugal a moderna etnomusicologia como disciplina académica, aos níveis da licenciatura e do mestrado. Apesar da institucionalização da disciplina em Portugal ser recente, tem havido, desde os finais do século XIX, um grande interesse na documentação e no estudo da música tradicional portuguesa (MTP) demonstrado por eruditos locais, folcloristas, músicos, etnógrafos, antropólogos, musicólogos e etnomusicólogos.

O primeiro levantamento e avaliação da documentação e dos estudos efectuados, publicado no *Yearbook for Traditional Music* [Castelo-Branco e Toscano 1988:158-192], organiza-os cronológica e geograficamente e avalia-os quantitativa e qualitativamente. O volume de obras que constam da bibliografia (geral e respeitante às "Províncias" e aos "territórios insulares" portugueses<sup>1</sup>), comprova o interesse que a MTP tem suscitado.

A. Santos é um dos estudiosos que o artigo destaca, pela qualidade e quantidade de gravações de música tradicional açoriana (MTA) editadas em discos etnográficos<sup>2</sup> da sua autoria, aí referidos como sendo de difícil acesso. A obra etnomusicológica realizada por A. Santos é mais extensa do que a produção destacada no artigo e praticamente desconhecida, mesmo no meio científico. Na bibliografia da especialidade, aparecem apenas breves referências aos seus discos etnográficos, não tendo sido realizados estudos sobre os trabalhos de investigação que desenvolveu em Portugal e em Angola.

A sua obra, repartida por várias instituições e colecções particulares, permanece de difícil acesso, mesmo aos estudiosos e, na sua maioria, inédita.

### 1.1. Objectivos

Esta dissertação de mestrado tem como objectivo caracterizar o perfil pessoal e profissional de A. Santos, e ainda descrever e analisar a sua actividade e obra etnomusicológicas e o seu impacto sobre a etnomusicologia em Portugal. Pretende-se elaborar o

---

<sup>1</sup> O artigo reflecte na sua organização a divisão de Portugal continental em Províncias, que foi utilizada pela maioria dos estudiosos no período em estudo e, como será documentado, igualmente por A. Santos. Esta divisão corresponde à representação cartográfica concebida por Amorim Girão em 1930 que foi abolida, do ponto de vista administrativo, pela revisão constitucional de 1959 [Gaspar 1993:16]. No entanto, "aquele mapa teve um importante impacto na configuração mental que os portugueses construíram do território nacional" [Ibidem], que ainda subsiste. As Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira aparecem referidas na obra de A. Santos como os "territórios insulares".

<sup>2</sup> Consideram-se discos etnográficos os que contêm gravações sonoras obtidas em trabalho de campo, com o objectivo de documentar a música tradicional.



seu percurso pessoal e profissional com ênfase na sua carreira como pianista, compositor, professor e etnomusicólogo, e avaliar a sua inserção no contexto institucional e político do Estado Novo.

O trabalho etnomusicológico realizado por A. Santos será contextualizado no âmbito dos estudos sobre a MTP levados a cabo em Portugal e da investigação etnomusicológica no estrangeiro. Procurar-se-á compreender quais as correntes etnomusicológicas que o influenciaram e avaliar a sua influência sobre outros estudiosos de MTP e os seus esforços na institucionalização da etnomusicologia em Portugal.

A sua actividade etnomusicológica será caracterizada a partir do trabalho de campo desenvolvido (locais, colaboradores, suporte institucional e técnicas de investigação) e dos resultados obtidos (documentação editada e inédita, incluindo gravações sonoras, registos de gravação, apontamentos, fotografias, filmes, etc.).

Contextualizar e avaliar o trabalho realizado por A. Santos no âmbito da etnomusicologia em Portugal e em outros Países europeus é a problemática central desta dissertação. Esta pretende contribuir para a história da etnomusicologia em Portugal até ao final dos anos 60.

A abordagem da problemática requer a definição dos campos de estudo na época designados "folclore musical", "folclorismo científico", musicologia comparativa e etnomusicologia e as acepções de conceitos como "folclore musical", agora entendido como produto sonoro, e MTP. Serão analisadas as relações entre a MTP e a música erudita; entre a entidade anónima apelidada povo e os investigadores; entre a MTP, os precursores da disciplina e os etnomusicólogos activos em Portugal na actualidade.

Este estudo foi dificultado por não existirem ainda, em Portugal, estudos etnomusicológicos sobre personalidades com percursos semelhantes (ou contrastantes) ao de A. Santos. Por outro lado, as instituições depositárias da documentação relacionada com o período em estudo, são numerosas e não têm, na maioria dos casos, os seus espólios inventariados e estudados, o que dificultou a pesquisa e limitou o estudo comparativo pretendido. Por isso, também se considera um objectivo desta dissertação sistematizar a informação encontrada e indicar a sua localização, contribuindo deste modo para a realização de outros estudos no futuro.

## 1.2. Enquadramento no campo de estudos

Os conceitos relevantes nesta dissertação são a *música tradicional* e a *etnomusicologia*. Serão definidos os vários conceitos associados ao repertório documentado por A. Santos, ao longo do período em estudo, e caracterizados os seguintes campos de estudo em que o trabalho de A. Santos pode ser inserido: "folclorismo", "folclorismo científico", musicologia comparativa e finalmente a própria etnomusicologia.

Tal como outros investigadores de MTP, A. Santos designava o repertório que foi objecto da sua pesquisa por "canções populares", "cantos regionais", "cancioneiro musical popular", "velho repertório tradicional", "espécies folclóricas", "folclore musical", "música do povo", "música popular autêntica" e "arte popular". Utilizava ainda as expressões "património artístico de um povo" e "património artístico e espiritual da nação", para se referir ao que hoje chamamos MTP. A definição destes conceitos passa também pela compreensão dos critérios de selecção deste repertório, utilizados pelos investigadores no período que valorizavam o "folclore musical" no seu estado mais "arcaico", "puro" e "autêntico", que diziam ser do "povo" e recolhiam junto das "populações rurais", rejeitando o que qualificavam como repertório "contaminado" ou "descaracterizado".

Para melhor compreensão do interesse pela música tradicional no período em estudo, convém referir-se o seu despontar, ainda no século XIX, na Europa central. A música tradicional de cada País ou de cada nação aparece como objecto de estudo dos primeiros "folcloristas" durante o final do século XIX, período em que a influência do Romantismo se fazia sentir em vários domínios. Johann Gottfried Herder foi o ideólogo de uma corrente filosófica que influenciou primeiro a literatura [Myers 1993:4]. Considerou as características de cada nação, que conceptualizava como *Kultur*, como resultados únicos da história e do meio ambiente em que vivia cada povo - *volk* - que as expressavam através da mitologia e das suas expressões artísticas [Herder 1784]. As "características de cada nação", presentes na "arte do povo", foram a partir daí estudadas por elites culturais, por toda a Europa, em busca de uma identidade nacional:

"Desde a subida ao poder da burguesia, na primeira metade do século XIX, o estudo dos 'costumes populares' foi considerado uma questão de interesse fundamental. À "cultura popular" é atribuída uma autenticidade que a sociedade burguesa pensa não encontrar no seu próprio seio. A produção e a reprodução de uma identidade nacional no contexto da hegemonia burguesa parece, assim, ter dependido da constante reformulação da noção de 'o povo' - no seio da qual se deveria encontrar a 'verdadeira' identidade nacional" [Cabral 1991:15].

Documentando esta "cultura popular", começaram a aparecer colectores individuais, por vezes inseridos em escolas de pendor nacionalista, inicialmente transcrevendo apenas os textos das melodias, mais tarde também as músicas.

Em Portugal, são pioneiros das primeiras colecções de textos tradicionais, figuras ilustres como Almeida Garrett [1843], Teófilo Braga [1869] e Leite de Vasconcelos ([1901] e [1933]). Este, considerado pioneiro da investigação antropológica em Portugal, tal como Adolfo Coelho e Manuel Paiva Boléo, desenvolveu a sua pesquisa baseando-se na língua como "característica de cultura" [Freitas Branco 1986] e dedicando-se "à enorme tarefa de tudo compilar, palmilhando o território português e os Açores" [Ibidem], reunindo a documentação publicada na *Etnografia Portuguesa* [Vasconcelos 1933].

É no final do século XIX que aparecem as primeiras publicações com transcrições musicais de MTP<sup>3</sup>. Estas publicações documentam a proveniência "popular" das "canções", "cantares", "cantigas" e "músicas" que são "coligidas da tradição". Comprovam o interesse no produto sonoro em si mesmo, na maioria proveniente de populações rurais, mas normalmente recolhido fora do seu contexto de origem que não aparece caracterizado nessas obras. O repertório de origem popular era então "embelezado" com acompanhamentos ao piano e apresentado em "salões" onde se reuniam elites culturais. Em 1953, Lopes Graça referiu a documentação publicada no século XIX, considerando de pouco valor "as anteriores recolhas, como a de César das Neves, pobríssima e de todo incaracterística (não obstante as suas vastas dimensões) ou as de Pedro Fernandes Tomás, sem dúvida mais prestantes mas ainda longe de se alicerçarem em critérios esclarecidos e esclarecedores" [Graça 1991:16]. À luz da etnomusicologia actual, as publicações que César das Neves realizou com Gualdino Campos e as de Fernandes Thomás, pioneiras no domínio, têm interesse científico e documentam o interesse destes estudiosos por um tipo de "música popular" que incluía formas rurais e urbanas não eruditas, em especial o fado. A avaliação feita por Lopes Graça reflecte a perspectiva a partir da qual não é toda a "música do povo", neste período frequentemente chamada "canção popular", que é tida como objecto de estudo por alguns dos "folcloristas" em Portugal nos anos 40 e 50, entre os quais se incluem Lopes Graça, Armando Leça, A. Santos ou Vergílio Pereira<sup>4</sup>.

Numa primeira definição, a "canção popular" aparece associada às classes desfavorecidas e tem de ser "pura, colectiva e colectivizadora, socialmente funcional" para ser considerada popular [Travassos 1997:172]. Por outro lado,

[o termo "povo"] "pode significar ora um estrato da sociedade (como *folk*), ora a comunidade étnica ou nacional (como *people*). Por essa razão, Bartók falava de música do povo (*népzene*) e especificava que a verdadeiramente popular era a música camponesa (*paraszizene*). " [Travassos 1997:63]<sup>5</sup>

A mesma distinção foi feita em 1957 por Lopes Graça que aliás, tal como A. Santos, tinha como modelo de "folclorista" o próprio Bartók:

---

<sup>3</sup> As publicações do século XIX conhecidas são [Mello 1872], [Neves e Campos 1893], [Idem 1895], [Idem 1898] e [Thomás 1896] que inclui prefácio de Leite de Vasconcelos.

<sup>4</sup> Como veremos, considera-se Lopes Graça inserido neste grupo, apesar de este ter afirmado, em 1945, não ser "folclorista" [Graça 1989a:139].

<sup>5</sup> Noutra definição, "o Povo é uma entidade cujo nome Homem de Mello escreve frequentemente com maiúscula e à qual elogia um conjunto de qualidades como a pureza de casta, a frontalidade, a resistência do chamamento das cidades e à entrega dos filhos à escola, à tutela domesticadora do Estado" [Alves 1997:218].

"Conviria certamente fazer a distinção entre canção popular e canção rústica (ou regional), e empregar de preferência esta segunda expressão quando se tratasse do verdadeiro folclore - o das populações rurais - reservando a primeira para os produtos espúrios da música urbana que, de certo modo, obtiveram divulgação mais ou menos duradoira" [Graça 1989d:135].

No entanto, também os autores das publicações sobre MTP realizadas no final do século XIX e no início do século XX, colectaram repertórios de populações rurais e, como vimos, Lopes Graça considerava essa documentação "pobríssima". A documentação que A. Santos e Lopes Graça consideravam de valor, para além de ter de ser recolhida em contextos rurais (por observação directa dos fenómenos culturais), tinha que ter "interesse artístico" e tinha de ser seleccionada, como Lopes Graça afirmou numa palestra em 1949:

"o critério supremo que deve nortear a toda a actividade do folclorista musical não pode deixar de ser um critério artístico, visto que de uma actividade de criação artística, embora *sui generis*, se trata" [Graça 1989b:108].

No período em estudo, os colectores de música considerada "arcaica" eram muitas vezes apelidados "folcloristas". Alguns "investigadores", como Lopes Graça e A. Santos insurgiam-se contra os "amadores" que a pretendiam estudar. O primeiro defendeu em 1949 que os "folcloristas" deviam ser "eruditos" [Graça 1989b:108] e, em 1968, que a etnomusicologia devia "ser assente em bases verdadeiramente científicas [Graça 1984:170]; o segundo assumiu-se como "folclorista científico" [Palestra no IAC. A. Santos. Anos 50], demarcando-se dos "outros" estudiosos, que apelidava de "curiosos" ou "amadores".

Inspirando-se no trabalho de Béla Bartók, a obra etnomusicológica de Lopes Graça e A. Santos, que pode ser inserida no "folclorismo científico", caracteriza-se pela colecta sistemática de música tradicional, baseada em critérios de selecção que incluem a "antiguidade", a "autenticidade" e a "qualidade artística" dos trechos musicais a documentar e a "qualidade técnica" das gravações sonoras. Caracteriza-se também pela sistematização dos materiais obtidos, pela transcrição musical das gravações sonoras, pela análise musical e descrição dos produtos sonoros. Para além da documentação em si, este campo de estudos visa a utilização da música tradicional seleccionada na composição de música erudita e o seu estudo por investigadores de disciplinas científicas como a musicologia comparativa, ou outras como a linguística, a fonética e a filologia, ou ainda a história, a etnografia ou a antropologia.

A favor dos estudiosos amadores, Adolfo Coelho afirmou: "Os folcloristas não são obrigados a ser eruditos, a fazer comparativas; mas sim a coligir com a maior fidelidade as tradições populares e publicá-las de modo que facilitem as investigações dos eruditos especiais" ([Adolfo Coelho cit. In Graça 1989b:108], escrito em 1949). Do outro lado da controvérsia, Lopes Graça defendia:

"o folclorista, e, na ocorrência, o que se dedica à recolha e ao estudo da canção popular, deve ser na verdade um erudito, deve servir-se do método comparativo nas suas investigações e deve sobretudo ser um homem de discernimento e de sensibilidade artística desperta, para não incorrer na pecha (não raras vezes verificada entre nós) de prestar a sua atenção a espécies menos significativas da canção popular, com nítido detrimento das espécies mais valiosas" [Graça 1989b:108].

Ao critério de selecção de espécies "mais significativas da canção popular" que Lopes Graça apontava, A. Santos acrescentava ainda o da selecção dos "músicos de maior valor" entre essas pessoas "que não sabiam música" (como escreveu repetidamente nos seus registos de gravações), maioritariamente iletrados, mas também "artistas" "espontâneos" e "autênticos":

"a defesa da imediatez de expressão (...) pertence a um movimento (...) de questionamento de convenções no qual a canção popular vinha a demonstrar concretamente a existência de uma arte que ignora a disciplina académica. Para o compositor e musicólogo Ralph Vaughan Williams, o cantor *folk* é um artista nato cujo canto tem a espontaneidade do canto do primeiro homem. As origens fascinaram os artistas modernos, que nelas encontravam o que as artes de sua época não tinham mais. Cecil Sharp, outro activo colector de baladas na Inglaterra e Estados Unidos, estava certo de que a música popular era sempre sincera e despretensiosa porque as pessoas simples (*the common people*) não divorciam sentimento e expressão. Os exemplos de atracção pelo primitivo e popular podem ser indefinidamente multiplicados" [Travassos 1997:56].

É esta a orientação que caracterizava o trabalho de A. Santos<sup>6</sup>. Tal como Cecil Sharp, Vaughan Williams e Maud Karpeles, referidos na citação anterior, tinha como objecto de estudo uma parcela seleccionada de música tradicional, procurando nas populações rurais os seus "artistas" "espontâneos", "autênticos" e "sinceros".

A selecção de artistas e de espécies musicais a recolher era a tarefa que A. Santos considerava mais difícil e morosa, no trabalho de campo. Não recolhia todo o material que encontrava, antes fazendo demorada "prospecção" e "selecção". Baseava-se em critérios estéticos e artísticos, incluindo aspectos de análise musical, antes de proceder à "recolha". Esta teria de ser realizada através de gravações sonoras e nunca limitada a transcrições. Todo o processo devia, segundo A. Santos, ser realizado com "disciplina científica" ou "rigor científico".

O "folclorismo científico" ou, como preferimos, a corrente científica do "folclorismo" em que A. Santos se insere, teve como pioneiros Béla Bartók e Zoltán Kodály, com um primeiro trabalho de campo realizado em conjunto na Hungria em 1905 ([Kodály 1906] e introdução de Raschella em [Bartók 1979]). As gravações que então realizaram, ainda recorrendo ao

---

<sup>6</sup> Em Inglaterra, A. Santos foi aluno de Vaughan Williams (1945/6). Entre 1947 e 1951 A. Santos pertenceu à Comissão Directiva (*Executive Board*) do International Folk Music Council (IFMC), presidida por Vaughan Williams (1947/58) e Maud Karpeles, Secretária Honorária (1947-63) e Presidente Honorário (1963-69). Karpeles tinha sido assistente de Cecil Sharp no trabalho de campo nos E. U. A. [Haywood 1972] e manteve contactos profissionais com A. Santos, chegando em 1956 a confirmá-lo como etnomusicólogo de reconhecido valor, em resposta a pedido de parecer da BBC [Carta. Marie Slocombe. 20/8/1955].

fonógrafo como equipamento de gravação sonora, foram depois transcritas em notação ocidental padrão com alguns diacríticos, foram analisadas, classificadas e ordenadas segundo o método iniciado pelo finlandês Ilmari Krohn e desenvolvido por esta equipa de investigadores húngaros. Também comparavam as músicas tradicionais húngaras às de Países vizinhos, para determinação, por contraste, das características da música tradicional húngara ([Kodály 1939] e [Bartók 1979], escrito nos anos 30 e 40). Mais raramente, também aplicaram os seus métodos comparativos a músicas tradicionais de Países ou regiões com fronteiras com a Hungria, como a Transilvânia (1906) e outras regiões romenas ou a Eslováquia (1906), tendo Bartók feito trabalho de campo noutros Países, como a Argélia (1913) e a Turquia (1938) [Kodály 1950].

A compilação da música tradicional recolhida na Hungria resultou na publicação do *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* com cinco volumes publicados entre 1950 e 1957. A documentação deste repertório específico tinha outros objectivos, para além dos estritamente etnomusicológicos, como a sua utilização na educação musical ao nível do ensino genérico e artístico, na formação de uma escola nacional de compositores de música erudita e no desenvolvimento de estudos noutras áreas científicas, em especial na linguística<sup>7</sup>.

Outras correntes de "folcloristas nacionalistas" surgiram no início do século XX por toda a Europa. Em Inglaterra salientam-se investigadores como Cecil Sharp, Maud Karpeles e Vaughan Williams. No caso português a influência é nítida na obra de A. Santos e Lopes Graça e em Espanha, na de Felip Pedrell [Martí 1997]. No período em estudo, encontramos investigadores com a mesma orientação teórica em vários Países do leste europeu. Noutros Continentes, também aparecem pioneiros empenhados nesta "missão" de "salvar" a música tradicional considerada de "valor", como Percy Grainger na Austrália, Mário de Andrade no Brasil [Travassos 1997], ou os referidos Cecil Sharp e Maud Karpeles, no seu trabalho de campo nos Estados Unidos da América<sup>8</sup>. Esta corrente nacionalista existe ainda hoje, com forte implementação nos Países do leste europeu.

O perigo do progressivo desaparecimento das práticas tradicionais nos meios rurais, veio imbuir as actividades etnomusicológicas da época de um carácter de urgência. Procurava-se "salvar" tradições inerentes a um modo de vida que o progresso tecnológico, os isolamentos quebrados pelas crescentes facilidades de comunicação e as mudanças sociais, condenavam à extinção.

---

<sup>7</sup> Zoltán Kodály, etnomusicólogo ("folclorista"), pedagogo e compositor húngaro (1882-1967), defendeu em 1906 a sua tese de doutoramento em Estudos Húngaros e Germânicos com o título *A Magyar Népdal Strófászerkezete* que podemos traduzir como "a estrutura estrófica da canção popular húngara". Kodály, quando escrevia em inglês, utilizava o termo "folksong" como sinónimo do húngaro "népdal".

<sup>8</sup> Estes estudiosos tinham formações semelhantes: eram todos herdeiros de uma "cultura europeia" - no caso de Mário de Andrade portuguesa e no caso de Percy Grainger inglesa. Com excepção de Mário de Andrade, que era escritor, todos eram compositores.

"Como outros artistas modernos, eles [Mário de Andrade e Béla Bartók] reproduziram o paradoxo do primitivismo. As qualidades presentes em certos grupos humanos e suas expressões culturais são aquelas cuja ausência é percebida em outros, cujo modo de vida foi marcado pela civilização, ao mesmo tempo, os atributos positivos dos primeiros podem ter validade para os últimos e devem ser recuperados" [Travassos 1997:7].

Está actualmente desacreditada a existência de culturas puras, tal como eram pensadas nas primeiras décadas deste século. Ainda durante o período em que A. Santos desenvolveu trabalhos, vários investigadores realizaram estudos sobre o contacto de culturas e a mudança musical [Herskovits 1963], processos que desde então têm sido profusamente estudados<sup>9</sup>. No entanto, a procura do "arcaico", do "puro" e do "autêntico" foi-se mantendo por todo o século XX<sup>10</sup>, aparecendo na documentação produzida por A. Santos até ao final da sua carreira.

Em Portugal, nos trabalhos publicados até meados do século XX, o passado é idealizado como um período mítico imutável. Os estudiosos dividem a história em dois períodos: "o 'até hoje' e o 'hoje'". O primeiro período estabelece uma continuidade entre longínquos passados castrejo e medievo e os anos 40; o segundo período é o tempo de mudanças" [Vasconcelos 1997:215]. Nesse "tempo de mudanças" em que viviam, acreditavam estar a extinguir-se o tipo de repertório que pretendiam documentar.

Para A. Santos e Lopes Graça, tal como para Bartók, as "canções populares ensinavam sobre o passado remoto da música ou história de culturas específicas, ao mesmo tempo em que podiam servir de exemplo inspirador para os artistas do presente" [Travassos 1997:7]. O mesmo processo verificado em Portugal, desenvolveu-se por toda Europa, primeiro na Hungria e noutros Países do Leste europeu, um pouco mais tarde em Portugal, em Espanha e no Brasil:

"As colectâneas eram um produto intermediário, cuja finalidade não se esgotava com a ampliação ou revisão do conhecimento. Era preciso que artistas se servissem delas para transformá-las em arte musical e literária. O arquivo de fonogramas, analogamente, era uma baldeação necessária no percurso do oral ao escrito, do inculto ao culto, do ingénuo ao génio; e o colector, um degrau na escala do nivelamento, como diria Mário [de Andrade], ou elo da continuidade orgânica da tradição, como diria Kodály. Papel um pouco mais complicado do que parece, pois o colector, ao inserir a mediação escrita e culta em músicas oriundas da imediatez da oralidade, intuía a transformação qualitativa resultante da sua própria operação. As canções ficam congeladas quando escritas, dizia Bartók; elas perdem o viço quando saem da aldeia. Nada substituiria a observação directa, mas nem todos podiam fazê-lo" [Travassos 1997:194].

---

<sup>9</sup> [Blacking 1977] é um dos trabalhos fundamentais sobre mudança musical. [Castelo-Branco 1987] e [idem 1996] são duas das publicações em português sobre o assunto.

<sup>10</sup> Ao mesmo tempo iam surgindo novos conceitos para caracterizar os produtos sonoros sujeitos a processos de mudança musical. Na literatura anglófona, por exemplo, Kartomi fez um levantamento dos conceitos utilizados, listando os seguintes: "pure, traditional" genres on the one hand, and hybrid, cross-fertilized, pastiche, transplanted, exotic, fused, blended, integrated, osmotic, creole, mestizo, mulatto, syncretic, synthesized, acculturated, double acculturated genres on the other" [Kartomi 1981:227]. Propôs na mesma publicação o conceito de "transculturação", que considerou mais apropriado para o estudo de processos dinâmicos.

Todos os investigadores referidos fizeram trabalho de campo ("observação directa") e documentaram gravando um repertório seleccionado de música tradicional. A realização de gravações sonoras, possibilitada pela invenção do fonógrafo, revolucionou a disciplina<sup>11</sup>. As transcrições foram, desde o início do século XX, consideradas insuficientes como documentação ([Hornbostel 1903] e [Arroio 1913]) e a possibilidade de gravar no campo foi sendo, com o progresso tecnológico, facilitada<sup>12</sup>. As gravações, complementadas com transcrições musicais, apareciam como único recurso para "salvar" "tradições" "ancestrais" e uma documentação de cariz "científico".

Em Portugal o campo de estudo que foi denominado "folclorismo", "folclore" ou por vezes "folclore musical", tem pelo menos as duas correntes descritas: a "corrente científica" e a "corrente não erudita". Ambas se inserem no "Movimento Folclórico" consolidado na etnologia e na antropologia ao longo das décadas de 30 a 50 [Freitas Branco 1999]. Na acepção considerada nesta dissertação, este movimento inclui todos os estudiosos que, tal como A. Santos, estavam interessados em documentar a cultura tradicional portuguesa.

O Movimento Folclórico em Portugal, teve como característica "o contacto in loco com os centros produtores desse saber" [Ibidem p. 32] e como objectivo a realização de um *Atlas Etnográfico de Portugal*, que veio a ser concluído em 1976 [Ibidem p. 34]. Encontramos assim um grupo de antropólogos, incluindo Jorge Dias, Fernando Galhano, Benjamim Pereira e Margot Dias, que se propôs realizar um atlas etnográfico, tal como os estudiosos de MTP, e que o conseguiu, ao contrário destes. Por outro lado, os antropólogos referidos trabalharam em equipa, fundaram o Centro de Estudos de Etnologia Peninsular e consolidaram a autonomia disciplinar, enquanto que os estudiosos de MTP desenvolveram esforços isolados, maioritariamente sem apoio institucional. Ao longo das três décadas referidas "a profissionalização substituiu a vocação ou a intervenção cívica" na antropologia em Portugal [Ibidem p.35]. No mesmo período, nenhum estudioso de MTP conseguiu ser contratado como etnomusicólogo, o que só veio a acontecer depois da revolução do 25 de Abril de 1974.

---

<sup>11</sup> Inventado por Edison em 1877, o fonógrafo começou a ser utilizado no estudo da música tradicional ainda no final do século XIX. Facilitava o estudo dos produtos musicais e a sua transcrição, permitindo a classificação segundo métodos e técnicas desenvolvidas no início do século, considerados científicos. Com as repetições de audição tornadas possíveis pelo fonógrafo e outras versões mais modernas de aparelhagens de gravação e reprodução, com medições de altura, intensidade e duração que novos equipamentos tinham tomado possíveis, o produto musical poderia ser mensurado, analisado e comparado cientificamente.

<sup>12</sup> As gravações foram sendo feitas em cilindros de cera, depois em discos de acetato e finalmente em fitas magnéticas, (primeiro através de pesados gravadores com cabeças facilmente magnetizáveis, que foram evoluindo até aos DAT fáceis de transportar e de maior fidelidade). As passagens dessas gravações para discos de vinil (a partir de matrizes de prensagem), depois para discos compactos ou outros suportes digitais, foram sendo cada vez mais eficazes.



Do ponto de vista do seu enquadramento teórico, objecto de estudo e técnicas de investigação, A. Santos insere-se, durante grande parte da sua carreira, no campo de estudos que ele próprio designava "folclorismo científico". No entanto, na correspondência que trocou com investigadores de grandes centros de estudo da musicologia comparativa no estrangeiro, está documentado o seu interesse por este campo de estudos e pelas ideias e métodos comparativos utilizados, sobretudo em meados da década de 50 e início de 60. Era também aos investigadores estrangeiros que A. Santos destinava os discos etnográficos que compilava. Na sua prática de investigação não se constata, no entanto, a utilização da metodologia comparativa, nem existia em Portugal o equipamento ou a equipa de investigadores necessários para o fazer.

A musicologia comparativa foi pela primeira vez referida em 1885 por Guido Adler no artigo "Umfang, Method und Ziel der Musikwissenschaft" [Adler 1885]<sup>13</sup>, na primeira sistematização das ciências musicais conhecida. Foi definida como "consulta e comparação para fins etnográficos" [Ibidem]. Teve como centro de irradiação a Escola de Berlim, no início do século XX [Christensen 1991:201-9], aproximadamente na mesma altura em que aparece o "folclorismo científico" como campo de estudos. No Berlim Phonogramm Archiv, investigadores como os psicólogos Carl Stumpf e Erich von Hornbostel, realizavam estudos físicos sobre o som, em músicas tradicionais de várias culturas. Procediam à realização de medições exactas da altura e da duração desses sons, à realização de análises espectrais, estudavam sistemas de afinação e taxonomia de instrumentos, faziam transcrições musicais, análises sistemáticas e estudos comparativos de músicas tradicionais de diferentes culturas. Estudavam ainda as características psicológicas e as da mente humana a partir dos produtos sonoros estudados [Idem].

Nesta corrente insere-se o trabalho de Marius Schneider, Kurt Rheinhardt, Curt Sachs e Jaap Kunst [Christensen 1991:203] e, na mesma linha, pode inserir-se o trabalho de Walter Wiora, entre outros investigadores no Deutsches Volksliedarchiv. Correntes do mesmo tipo surgiram também noutros Países, como a Roménia com Constantin Brailiou [Elschek 1991:91], a Polónia com Adolf Chybinski, a Croácia com Vinko Zganec ou a Rússia com Victor Belayev [Myers 1993]. A musicologia comparativa foi assim descrita por Hornbostel, uma das personalidades mais destacadas deste campo de estudos:

"Comparative musicology should unearth from collected and critically classified material the common factors and the context of musical development in all parts of the world, clarify differences on the basis of particular cultural relationships, and finally by extrapolation draw conclusions regarding origins" [Hornbostel 1903:189].

---

<sup>13</sup> Título passível da tradução seguinte: "Âmbito, método e objectivo das ciências musicais". Foi publicada uma tradução em inglês, como indicado na bibliografia [Adler 1885].

A preocupação com o desenvolvimento de abordagens científicas do objecto de estudo e o seu enquadramento institucional, caracterizam estes investigadores da musicologia comparativa, que procuravam "origens comuns" e "universais" na música e na mente humana, acreditando que as análises da música tradicional dos vários Países e nações os poderiam revelar [Christensen 1991]. Estes investigadores pretendiam também elaborar "cartas folclóricas" e outra documentação caracterizando regiões de acordo com os trechos musicais e com os instrumentos encontrados. Queriam elaborar teorias científicas que explicassem os factores comuns e as particularidades dos trechos musicais estudados, tendo como objecto principal de estudo o produto sonoro [Idem].

Estes propósitos claramente evolucionistas marcam os primórdios da disciplina. Estudar "cientificamente" os exemplos musicais recolhidos, reuni-los em grandes arquivos fonográficos como o de Berlim e outros, como o de S. Petersburgo, Viena, Paris ou Washington, compará-los, propor teorias sobre a distribuição de "estilos musicais", instrumentos ou sistemas de afinação e definir áreas com características específicas em atlas musicais, eram alguns dos seus objectivos. Como finalidade, a procura de "universais" na música e no próprio Homem, em especial na sua mente.

Como referido, era a este tipo de arquivos que A. Santos destinava a sua obra e constata-se que, ao longo da sua carreira a partir dos anos 50, para além do interesse que expressou na realização de estudos de musicologia comparativa a partir dos documentos que gravara, tinha como objectivo o "levantamento da carta etnográfica" do País [Entrevista ao *Diário Insular*. 1/12/1957].

No caso português apenas aparecem referências a um "método comparativo" na documentação produzida por A. Santos e nas publicações de Lopes Graça citadas. Este método científico, para se poder aplicar, obrigava o investigador a ser possuidor de sólidos conhecimentos musicais em áreas como as que Lopes Graça referiu em 1945:

"É claro que não basta recolher e arrumar as canções populares de determinado povo ou região para se fazer uma obra sólida de folclorismo. É preciso mais: é preciso criticar, isto é: analisar, comparar, seriar, determinar características morfológicas, psicológicas e sociológicas - Que sei eu! - coisas que exigem um arsenal de conhecimentos e um espírito verdadeiramente científico, que não se compadece com a curiosidade amadora, a boa vontade e o patriotismo" [Graça 1989a: 140].

A exclamação de Lopes Graça ("Que sei eu!") pode ser interpretada como a consciência que tinha da amplitude do campo de estudos, do seu carácter interdisciplinar e das dificuldades que, por isso mesmo, apresentava. Para Lopes Graça, como para A. Santos, "a colecta era o núcleo de projectos de grandes dimensões que os obrigavam a inteirar-se de matérias que desconheciam, como a etnografia e antropologia" [Travassos 1997:13] e que defendiam, nos anos 40 e 50, ter de ser abordadas com disciplina científica [Graça 1989a:140] e [Palestra no IAC. A. Santos. Anos 50]).

Na documentação produzida por A. Santos há várias referências à musicologia comparativa e a arquivos como o de Berlim, outras ao "folclorismo científico" e a investigadores como Bartók, Kodály, Wiora ou Brailiou e, a partir de meados dos anos 50, há referências ao investigador holandês Jaap Kunst, formado pela Escola de Berlim e que cunhou o campo de estudos como etnomusicologia.

A publicação de Jaap Kunst que cunhou a disciplina como *Ethno-Musicology* [Kunst 1951], sublinha a importância da etnologia e da musicologia para o campo de estudos emergente. Para A. Santos, o estudo dessa publicação marcou um ponto de viragem na sua carreira, que o seu contacto pessoal e profissional com Jaap Kunst favoreceu<sup>14</sup>. A mudança verificou-se mais a nível do discurso e do trabalho de campo, do que ao nível da produção etnomusicológica, como irá ser demonstrado. Nas décadas de 50 e 60, A. Santos abordou abertamente a etnologia, ao nível de alguns materiais recolhidos e da documentação produzida durante o trabalho de campo, que no entanto não chegou a organizar nem a sistematizar, não tendo publicado nenhum estudo. Desde essa altura, substitui sistematicamente o termo "folclorismo" por etnomusicologia, passando a considerar-se etnomusicólogo.

Uma das muitas definições de etnomusicologia que poderia ser subscrita por Jaap Kunst e por A. Santos e que foi feita pelo etnomusicólogo Bruno Nettl, no final do período em estudo, refere:

"The field that provides research in [folk and non-Western music] is now known as ethnomusicology. Before about 1950 it was commonly called comparative musicology, and it is a sort of borderline area between musicology (the study of all aspects of music in a scholarly fashion) and anthropology (the study of man, his culture, and especially the cultures outside the investigator's own background)" [Nettl 1965:26].

Em suma, antes de 1950 A. Santos apresentou-se como investigador de "folclorismo científico" e referiu a musicologia comparativa em palestras, entrevistas e na sua correspondência. Nas décadas de 50 e 60 considerava-se etnomusicólogo e documentou aspectos musicológicos e etnográficos de MTP e de música tradicional angolana. Não existe no entanto qualquer referência à antropologia, disciplina científica cujos métodos e técnicas tanto influenciaram a etnomusicologia a partir da década de 60.

Nos anos 60 sobressaíram duas correntes na etnomusicologia. A primeira, de pendor musicológico, incluiu as escolas nacionalistas de "folclorismo" em Inglaterra, na Hungria e noutros Países do leste europeu já referidas e ainda os investigadores que aplicavam a metodologia comparativa e que se interessavam pela análise das características musicais. A

---

<sup>14</sup> Jaap Kunst organizou em Amsterdão uma exposição sobre música tradicional angolana, da autoria de A. Santos (1954), como será documentado. Também enviou a A. Santos [Carta. Légation des Pays Bas. A. Santos. 2/11/1955] o livro que cunhou a etnomusicologia [Kunst 1951].

segunda corrente, de pendor antropológico, apareceu nos Estados Unidos da América nos anos 60. Tendo sido iniciada ainda durante o período em estudo, era no entanto desconhecida em Portugal. Esta nova orientação do campo de estudos deve-se sobretudo ao etnomusicólogo Alan Merriam, que afirmou no seu livro *The Anthropology of Music* [Merriam 1964]:

"We are faced with the inevitable conclusion that what the ethnomusicologist seeks to create is his own bridge between the social sciences and the humanities. He does so because he must be involved with both; although he studies a product of the humanistic side of man's existence, he must at the same time realise that the product is the result of behaviour which is shaped by the society and culture of the man who produce it. The ethnomusicologist is, in effect, sciencing about music" [Merriam 1964:25].

Merriam propôs várias definições da disciplina, dos seus objectos de estudo e orientações. Duas das suas definições de etnomusicologia - o "estudo da música na cultura" [1960] e o "estudo da música como cultura" [1977] -, documentam as perspectivas que foi tendo do campo de estudos. Primeiro propôs que se estudasse o produto musical no seu contexto, depois que se estudasse(m) a(s) música(s) como produto sonoro, como comportamento e como parte integrante da cultura. Definiu ainda os objectivos da etnomusicologia em termos das três responsabilidades que o etnomusicólogo tem nos seus estudos: (1) a responsabilidade técnica, o estudo interno da disciplina, em que o estudante quer conhecer a estrutura da música e como é construída, transcrita e analisada; (2) o estudo do comportamento humano, pré-requisito para a produção do som, que inclui o comportamento físico e também a ideação, comportamento conceptual ou cultural e ainda o comportamento social de um modo geral e o comportamento na aprendizagem da música em particular e (3) a responsabilidade de mostrar as relações entre o estudo da etnomusicologia e os estudos das humanidades e ciências sociais de um modo geral [Merriam 1964:14].

A etnomusicologia assim definida não é uma mistura percentual de musicologia e antropologia, mas antes um campo de estudo interdisciplinar, que estuda o fenómeno da música holisticamente. São objecto de estudo o produto sonoro, os indivíduos e os instrumentos que o produzem, os públicos, os comportamentos, hábitos, costumes de todos os intervenientes, bem como os contextos relacionados:

"The ultimate interest of man is man himself, and music is a part of what he does and part of what he studies about himself. But equally important is the fact that music is also human behaviour, and the ethnomusicologist shares both with the social sciences and the humanities the search for an understanding of why men behave as they do" [Merriam 1964:16].

A etnomusicologia actual, quase 40 anos após a publicação fundamental de Merriam, é um campo de estudos muito alargado ([Nettl 1992] e [Feld e Fox 1994]) que recorre a métodos e técnicas de ciências como a musicologia, a antropologia, a etnologia, a história, a sociologia, a linguística, a semântica, a semiótica, a hermenêutica, a psicologia, a física, a matemática e

outras que lhe forneçam utensílios metodológicos adequados aos objectos de estudo e objectivos. Os etnomusicólogos podem ter objectos de estudo tão díspares quanto as músicas tradicionais oriundas de locais remotos, os *tops* de vendas dos circuitos comerciais multinacionais ou a música erudita ocidental, por exemplo. O próprio conceito de "música", que não é um conceito universal, não existindo em várias línguas, engloba mais do que o som. Têm sido gradualmente inseridos na literatura conceitos que incorporam não só o som, mas outros aspectos culturais a ele interligados, como "cultura expressiva" ou "comportamento expressivo".

"A noção de música como domínio que transcende o mero produto sonoro tem alicerçado uma boa parte da investigação etnomusicológica desde os anos 70, que tem abordado entre outras questões '... como o desempenho musical incorpora e articula a imaginação e as práticas sociais, como as organizações sónicas são factos sociais totais, saturadas de mensagens sobre o tempo, e o espaço, o sentimento, a pertença e a identidade' " [Feld e Fox 1994:38 cit. In Castelo-Branco 1996:20].

Para além dos produtos sonoros, as pessoas e os processos relacionados são objecto de estudo. Neste campo de enorme abrangência podem surgir aos investigadores questões de carácter muito específico, muito técnicas do ponto de vista musical, circunscritas a uma zona pequena ou a um grupo de pessoas muito restrito. Podem também surgir questões tão latas como "Quem somos nós?" e "Quem somos nós entre os outros?". À luz da orientação teórica seguida nesta dissertação de mestrado, a etnomusicologia actual pode ser definida como:

"um campo interdisciplinar que tem como objectivo principal o estudo científico de todo o fenómeno musical tendo em conta o seu contexto cultural, social, económico e político" [Castelo-Branco 1985:18].

A etnomusicologia é hoje um campo de estudos caracterizado pela abordagem multidisciplinar de um conjunto de problemáticas e processos relevantes na actualidade, como a globalização, a construção de identidades, a transculturação e outros processos de mudança musical.

### 1.3. Fontes

Foi encontrada documentação produzida por A. Santos no âmbito da etnomusicologia, entre 1936 e 1969, dispersa por várias instituições e na posse de particulares. A documentação foi complementada com testemunhos recolhidos através de conversas informais, depoimentos orais e entrevistas a familiares e outras pessoas com que A. Santos se relacionou pessoal e profissionalmente.

### 1.3.1. O espólio de A. Santos

O espólio de A. Santos compreende discos, fotografias e filmes etnográficos<sup>15</sup>, gravações das obras eruditas que compôs<sup>16</sup>, documentos escritos inéditos<sup>17</sup> (currículos, correspondência, obra erudita, palestras, programas radiofónicos, exposições, documentação de carácter administrativo ou oficial e notas de campo<sup>18</sup>), equipamento de gravação e reprodução de som, instrumentos musicais e outros objectos recolhidos no campo<sup>19</sup> e documentação diversa<sup>20</sup>.

A maior parte da documentação encontra-se no Museu de Angra do Heroísmo (MAH), no Instituto de Etnomusicologia (INET) e na posse do Maestro Rui Serôdio<sup>21</sup>, existindo ainda alguns documentos no Arquivo Sonoro da Rádio Difusão Portuguesa (RDP) e na Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN)<sup>22</sup>.

No Instituto Camões, depositário do espólio do Instituto de Alta Cultura (IAC)<sup>23</sup> e no Arquivo Escrito da RDP depositário do espólio da Emissora Nacional de Radiodifusão (EN)<sup>24</sup>,

---

<sup>15</sup> A colecção completa de discos, fotografias e filmes depositada no MAH não está acessível. A audição dos discos foi autorizada pelo INET, pela EMCN (após digitalização feita por técnicos especializados) e pelo Arquivo Sonoro da RDP. Das fotografias, apenas se pôde aceder à colecção de mais de 150 depositadas no INET. Está documentado terem sido tiradas mais de 200 fotografias em Angola [Novidades 8/7/1951].

<sup>16</sup> Descritas no final da dissertação (Obra Erudita).

<sup>17</sup> Descritas no Anexo 1. Inventário preliminar do espólio de Artur Santos (no MAH, no INET e na posse do Maestro Rui Serôdio) e no final da dissertação (Bibliografia, Obra Erudita e Outra Documentação).

<sup>18</sup> Descritas no Anexo 1. Inventário preliminar do espólio de Artur Santos (no MAH e no INET) e no sub-capítulo 1.3. Fontes (Documentação inédita resultante de trabalho de campo).

<sup>19</sup> Descritas no Anexo 1 (listagem preliminar do espólio de Artur Santos no MAH).

<sup>20</sup> Incluindo as publicações com referências a A. Santos e outras em que colaborou, listadas na Bibliografia.

<sup>21</sup> Funcionário da SPA e sobrinho de A. Santos (filho de uma irmã de Tília Santos).

<sup>22</sup> Confirmou-se não existir documentação relativa a A. Santos na Academia Internacional de Cultura Portuguesa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Foz Cultura, INATEL (Divisão de Etnografia e Folclore), Instituto de Investigação Científica Tropical, IPAE, Museu da Música, Museu da Música Portuguesa e no Museu da Rádio. Não foi confirmada a existência de documentação no Museu Nacional de Etnologia, não tendo os pedidos de consulta efectuados telefonicamente e por escrito, tido qualquer resposta.

<sup>23</sup> A correspondência entre A. Santos, o IAC e o ME (1964 e 1968) foi a única documentação encontrada sobre o Centro de Estudos Etnomusicológicos do IAC (CEE/IAC) e tem anexado o Projecto de Regulamento do CEE/IAC, elaborado por A. Santos. A documentação que existe no espólio do IAC, não estava acessível à data do pedido de consulta (estava armazenada, à espera de transferência para as novas instalações do Instituto Camões). Foi possibilitado o acesso a uma base de dados sobre os bolseiros do IAC (datas, subsídios, instituições, etc.).

<sup>24</sup> O espólio da EN, depositado no Arquivo Escrito da RDP, não está tratado, inviabilizando a pesquisa de documentação. Procurava-se documentação sobre as gravações que A. Santos fez com o apoio dos serviços técnicos da EN (1939); sobre trabalho de campo realizado para a EN (1943); sobre a sua actividade enquanto assistente de programas (1940) e como colaborador do GEM/EN (desde a sua criação em 1942); sobre os programas em que A. Santos colaborou (1937/8) e de divulgação dos seus discos (1961, 1965 e 1966). O Dr. Cerejo e da Dra. Filomena Abreu, investigadores que desenvolveram pesquisa no arquivo, testemunharam não ter encontrado documentação sobre A. Santos (salientando que esse não era, directamente, seu objecto de estudo).

a pesquisa foi impossibilitada, dado que a parte dos espólios referente ao período em estudo está por inventariar<sup>25</sup>. O panorama acima descrito impossibilitou o acesso à documentação sobre actividades desenvolvidas por A. Santos, nos espólios de instituições sob cuja alçada foram realizadas (IAC e EN).

As instituições que confirmam o desaparecimento ou deterioração de documentação própria, relacionada com trabalhos desenvolvidos por A. Santos, incluem a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)<sup>26</sup>, o Museu Antropológico da Universidade de Coimbra (MA/UC)<sup>27</sup> actualmente na posse do espólio da Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG), o Arquivo Sonoro da RDP<sup>28</sup> e o Arquivo Audiovisual da Radio Televisão Portuguesa (RTP)<sup>29</sup>.

São apresentadas no Anexo 1, listagens da documentação produzida por A. Santos, que se encontram na posse de instituições e particulares<sup>30</sup>, à qual tivemos acesso.

Para além da documentação indicada, foram encontradas referências a A. Santos como etnomusicólogo publicadas em edições da Associação Portuguesa de Educação Musical (APEM), CN, DIAMANG, EN, FCG, Instituto Cultural de Ponta Delgada (ICPD), Instituto Histórico da Ilha Terceira (IHIT), International Folk Music Council (IFMC), Juventude Musical Portuguesa (JMP), MA/UC e Sociedade Portuguesa de Autores (SPA)<sup>31</sup>.

---

<sup>25</sup> A maioria dos espólios de instituições activas no período anterior ao 25 de Abril e extintas depois desta data, foram entregues a outras instituições e não se encontram organizados.

<sup>26</sup> A documentação relativa à Comissão de Etnomusicologia da FCG (CE/FCG) que A. Santos guardou, foi a única encontrada, exceptuando a informação geral contida em [Perdigão 1959], [Idem 1962], [Idem 1971] e [Idem 1974]. O Serviço de Música da FCG confirmou a destruição desta documentação. Esta também não existe nos espólios de Lopes Graça e de Giacometti (Museu da Música Portuguesa). Como referido, não foi possível confirmar a sua existência nos espólios de Vergílio Pereira e de Jorge e Margot Dias (depositados no Museu Nacional de Etnologia). O Dr. José Bento Ferreira Martins, ex-funcionário administrativo da FCG, é a última testemunha das actividades da Comissão (a doença de Margot Dias e o falecimento dos restantes membros da Comissão, A. Santos, Lopes Graça, Jorge Dias e Madalena Perdigão - e de Maria Fernanda Cidrais, funcionária da FCG, presente ocasionalmente nessas reuniões - impossibilita o acesso a outros testemunhos).

<sup>27</sup> O MA/UC, herdeiro das más condições em que recebeu o espólio da DIAMANG, considera perdido todo o material sobre Angola produzido por A. Santos [MA/UC 1995:18].

<sup>28</sup> O Arquivo Sonoro da RDP não tem gravações das palestras radiofónicas realizados em 1937 e 1938 (cujas transcrições existem no espólio), nem quaisquer gravações de campo realizadas nos anos 30.

<sup>29</sup> O Arquivo Audiovisual da RTP confirmou já não existir a gravação do programa (40 minutos) emitido em Novembro de 1963 [Currículos]. Era o único documento filmado com entrevista a A. Santos, mostra de gravações, fotografias e filmes das estadias de campo por ele realizados.

<sup>30</sup> O Maestro Rui Serôdio disponibilizou a documentação que tinha e a que estava na posse das irmãs mais novas de A. Santos, M<sup>a</sup> Augusta Correia de Sousa Ladeira e M<sup>a</sup> Luísa Correia de Sousa. O Eng<sup>o</sup> Falcão, amigo de A. Santos, disponibilizou documentação sua e de sua irmã, Teresa Falcão Azevedo, esposa do Dr. Carlos Azevedo (colaborador e amigo de A. Santos).

<sup>31</sup> Destas publicações, foram consultadas: na Biblioteca Nacional as editadas pela DIAMANG, EN, ICPD, IHIT e MA/UC; na Biblioteca do Museu da FCG, as edições da FCG; na APEM e no centro de documentação do Departamento de Ciências Musicais da UNL, as referentes à APEM e IFMC. As edições do CN, foram cedidas pela Prof<sup>a</sup>. Fernanda Mella e das publicações da JMP e SPA em causa, foram consultadas cópias existentes no espólio de A. Santos.

### 1.3.2. Edições discográficas editadas, gravações e filmes inéditos

A documentação gravada por A. Santos inclui as colecções de discos editadas e as gravações inéditas, os discos de acetato com música tradicional de Angola e os filmes (cujo conteúdo se desconhece e que apenas em parte estão referenciados).

#### Discos editados

As duas colecções de discos etnográficos que A. Santos compilou, *O Folclore Musical das Ilhas dos Açores. Antologia Sonora*<sup>32</sup> e *Folk Music of Portugal*<sup>33</sup>, têm sido, desde a sua edição, difíceis de encontrar.

Com excepção das *Separatas da Antologia Sonora*, os discos que compõem as duas colecções acima descritas foram oferecidos ou vendidos a instituições e personalidades, não chegando a ser comercializados por não serem destinados ao público em geral, mas a investigadores estrangeiros [Acta N.º 2. CE/FCG. 1960].

Poucas publicações fazem referência a estas colecções. Uma descrevem sumariamente o perfil de A. Santos, referem algumas das regiões em que os trechos musicais foram gravados e dão parecer avaliador ([Kastner 1960:9], [Câmara 1980:15] e [Castelo-Branco e Toscano 1988:163]). Outras incluem o mesmo tipo de informação e transcrições de trechos gravados [Veiga de Oliveira 1986:8, 32, 40/43, 59/64] ou referências discográficas sobre parte do material editado, embora com listagens incompletas ([Giacometti e Lopes Graça 1981: 342/43] e [Brito 1984:44]). Foram ainda publicadas três pequenas resenhas sobre os discos ([Freitas Branco 1961] e [Idem 1962] e, em Inglaterra, [Matos 1960]). As publicações referidas são dos anos 60, altura em que os últimos discos dos Açores foram editados, ou dos anos 80, aparecendo os discos mencionados em artigos sobre história da disciplina ou sobre a MTA.

#### Gravações sonoras inéditas

Os discos de acetato, as bobines magnéticas e os filmes, encontrados no MAH, não estão acessíveis a consulta. Pelo menos uma bobine magnética que tem a indicação do seu conteúdo ser música tradicional da Madeira, os discos de acetato gravados em Angola e os filmes (Beira Baixa, Beira Alta e Angola), contêm documentação inédita. Só se poderá saber se existem

---

<sup>32</sup> A *Antologia Sonora* tem 47 discos (sem faixas repetidas) e três discos, a que A. Santos chamou *Separatas da Antologia*, com reedição de faixas. A JGAH editou 18 discos de 78 rpm (1956) e duas separatas de 45 rpm (1957), com música tradicional da Ilha Terceira. O ICPD editou, com música tradicional da Ilha de S. Miguel, dez discos de 78 rpm (1956), uma separata de 45 rpm (1957) e sete discos de 33 1/3 rpm (1965); com música tradicional da Ilha de Santa Maria, editou doze discos de 45 rpm (1963).

<sup>33</sup> *Folk Music of Portugal* inclui dez discos (33 1/3 rpm) de música tradicional da Beira Baixa e Beira Alta.



documentos inéditos de MTA, comparando as gravações editadas em disco e as que constam nas bobines, a que actualmente não é concedido o acesso. Não existem cópias de toda a documentação inédita referida.

#### Discos de acetato com música tradicional de Angola

Alguns dos discos de acetato gravados por A. Santos em Angola (1949) foram localizados no MAH em mau estado de conservação<sup>34</sup>. Não há confirmação de terem sido editados, nem transpostos para suporte mais duradouro, todos os discos gravados por A. Santos em Angola.

O MA/UC<sup>35</sup> editou uma publicação sobre o espólio da DIAMANG, onde é feita a seguinte referência às gravações em disco realizadas por A. Santos: "o material empregado não tinha condições de duração e acabou por se estragar completamente" [MA/UC 1995:18].

Os discos de acetato que foram gravados, requerem condições de conservação especiais e não tendo sido copiados para outros suportes, terão, no transporte do Museu do Dundo (na Lunda Nordeste angolano), para Portugal, ficado irremediavelmente deteriorados<sup>36</sup>.

No entanto, sobre as gravações realizadas por A. Santos em Angola, Santiago Kastner refere "una série de discos con folklore musical angolano que la mencionada Compañia<sup>37</sup> regaló a varios centros extrangeros de musicologia a fin de poder ser estudado convenientemente" [Kastner 1960:9]. A limitação desta pesquisa a instituições portuguesas poderá explicar a insuficiência de resultados obtidos. No entanto, não havendo qualquer registo sobre o assunto no espólio de A. Santos, (que listou detalhadamente todas as instituições a que foram oferecidos discos etnográficos, no caso açoriano), considera-se pouco provável que tenham sido feitas ofertas de discos de Angola.

Mas foi encontrada mais documentação que aponta para a existência de discos em vinil, feitos a partir das gravações de A. Santos em Angola: uma carta do director da DIAMANG, refere a "reimpressão" dos discos de acetato gravados em Angola [Carta. A. Santos. Júlio de Vilhena. 9/1/1953], um artigo de jornal elogia a qualidade das gravações em disco ("que podem

---

<sup>34</sup> Os discos foram encontrados numa caixa de metal com o rótulo "matrizes virgens", que esteve armazenada em más condições (as instalações do museu sofreram danos importantes com o terramoto de 1980, só tendo reaberto ao público, na sua totalidade, em 1997).

<sup>35</sup> O MA/UC comprou o espólio da DIAMANG (em parte, na sua posse desde 1989; na totalidade, desde 1993).

<sup>36</sup> Existe no MA/UC, documentação gravada sem autoria reconhecida, podendo hipoteticamente incluir a documentação relativa a A. Santos. Estudar o espólio da DIAMANG para encontrar as gravações realizadas por A. Santos, foi considerado fora do âmbito desta pesquisa, dado que a colecção inclui "mais de 6.000 discos de Folclore da Lunda" [MA/UC 1995:8]. Contactados o Director, a Conservadora e técnicos do MA/UC, confirmou-se não terem conhecimento de documentação produzida por A. Santos ali depositada e considerarem provável que essa documentação se tenha, de facto, perdido.

<sup>37</sup> Referindo-se à Companhia dos Diamantes de Angola (DIAMANG).

ser tocados no Salão da Luz" do Museu dos Trópicos) que acompanharam a exposição de fotos de Angola realizada em Amsterdão [*Algemeen Handelsblad*. 4/5/1954] e, numa transcrição de entrevista radiofónica em que foram ouvidas gravações de Angola, A. Santos afirmou ter dado a ouvir, em Amsterdão, as suas "gravações do folclore dos negros de Angola" [Entrevista na Radiodifusão Francesa.1954]. Por não ser provável que A. Santos tivesse viajado, até à Holanda (de comboio) com discos de acetato, é credível a reimpressão em discos vinil. No entanto e apesar dos esforços desenvolvidos, dos fonogramas realizados por A. Santos em Angola<sup>38</sup>, só foram localizados os referidos discos de acetato.

### 1.3.3. Organização das fontes

A análise do espólio de A. Santos permitiu a elaboração de uma cronologia de actividades relacionadas com a etnomusicologia, uma bibliografia (com referências a A. Santos, incluindo artigos de imprensa, publicações em que colaborou e um inventário da correspondência), uma listagem de obras eruditas editadas, inéditas e suas gravações sonoras encontradas<sup>39</sup>, uma discografia (com discos etnográficos da autoria de A. Santos e discos com recriação de faixas de MTA gravadas por A. Santos)<sup>40</sup>, uma filmografia, programas de concertos, palestras, programas difundidos, exposições etnográficas e documentação de carácter administrativo e oficial.

A análise da documentação referente à actividade etnomusicológica<sup>41</sup>, conduziu à sua organização em cinco períodos, tendo as várias estadias de campo como critério principal. O primeiro período considerado de formação em que A. Santos, como compositor, realizou as primeiras estadias de campo em zonas raianas de Portugal (1936-1943) e estudou no estrangeiro (1945/48). Os três períodos seguintes com trabalho de campo em Angola (1949),

---

<sup>38</sup> No MAH há colecções completas dos discos de A. Santos, a que não foi permitido o acesso. A listagem do espólio entregue ao MAH não refere discos vinil com música de Angola, mas (a avaliar pela documentação escrita listada, que estudámos), este documento é vago e impreciso, não descartando a hipótese posta.

<sup>39</sup> As listagens contribuíram para caracterizar A. Santos como compositor, dado que uma percentagem apreciável das obras documentadas, são harmonizações de MTP. As obras inéditas requerem confirmação de autoria, considerada fora do âmbito desta dissertação.

<sup>40</sup> Para além dos dados incluídos na Discografia, ver Anexo 2. Intérpretes que colaboraram nos discos etnográficos editados (organizados por região documentada e pelo seu papel enquanto intérprete).

<sup>41</sup> Da documentação encontrada não foram analisados os documentos em suportes frágeis (gravações inéditas, fotografias e filmes), as gravações dos programas de rádio e televisão em que participou ou em que foi apresentada a sua obra e as obras eruditas inéditas (que foram apenas listadas). Os documentos a que não se teve acesso incluem fotografias (Angola, Beiras, Açores e Madeira), diapositivos, filmes (pelo menos de Angola e das Beiras), gravações em discos de acetato inéditos (Angola) e bobines em fitas magnéticas com faixas inéditas (Beiras, Açores e Madeira).

Beira Baixa e Beira Alta (1956) e Açores e Madeira (1952 a 1965). Por último, consideraram-se as actividades desenvolvidas a nível institucional (1960 a 1969).

Foi sobretudo a partir da documentação relacionada com trabalho de campo e seus resultados (em especial discografia, transcrições e notas sobre trechos musicais, intérpretes e instrumentos) e a relacionada com as actividades desenvolvidas a nível institucional, que se realizou a caracterização pretendida.

### Documentação inédita resultante de trabalho de campo

A documentação inédita que resultou do trabalho de campo é extensa e não está catalogada<sup>42</sup>. A documentação escrita é a única acessível e não está organizada (com excepção dos registos de gravação). Só em parte está datada, mas tem normalmente indicação do local de recolha. A documentação encontrada está sistematizada no Anexo 1.

### Os entrevistados

Foram entrevistados familiares, amigos, alunos, colegas e pessoas com quem A. Santos contactou profissionalmente. Tanto quando possível, foram entrevistados todos os que são referidos na documentação encontrada e os que foram mencionados nos testemunhos recolhidos. Os familiares e os autores de homenagens póstumas a A. Santos foram entrevistados primeiro.

Da família de A. Santos foram contactadas as suas irmãs mais novas, Maria Augusta Correia de Sousa Ladeira e Maria Luísa Correia de Sousa, e o Maestro Rui Serôdio, sobrinho de Tília Santos. A colaboração deste último foi fundamental, como familiar e também como funcionário da SPA, como pianista (que como acompanhador, tem apresentado em recital as canções compostas por A. Santos) e compositor (que tem utilizado como fonte musical as transcrições e gravações realizadas pelo seu tio).

Dos amigos íntimos, a Prof<sup>a</sup>. Maria Augusta Barbosa foi colega de A. Santos, na classe de harmonia na classe do Prof. Costa Ferreira e como professora do CN, e era amiga do casal. Conhece bem a obra de A. Santos, tendo pesquisado o seu espólio, já na altura depositado no MAH. Outro amigo de A. Santos desde finais dos anos 40, o Eng<sup>o</sup> João Falcão tem sido um incansável divulgador da sua obra, desde os anos 80<sup>43</sup>. A sua irmã, Maria Teresa Azevedo Falcão, foi casada com o Dr. Carlos Azevedo, com quem A. Santos colaborou profissionalmente [Palestras em Inglaterra. Azevedo e Santos. 1947] e de quem era amigo.

---

<sup>42</sup> A documentação no INET está organizada geográfica e cronologicamente. No MAH não está organizada.

<sup>43</sup> O Eng<sup>o</sup> João Falcão tem feito divulgação das canções compostas por A. Santos, junto de cantoras a cujos recitais assiste. Tem escrito cartas para jornais, emissoras de rádio e televisão quando não mencionam a obra de A. Santos em emissões dedicadas à MTP. Ver Anexo 1. Inventário preliminar do espólio de A. Santos (INET).

Entre colegas e alunos de A. Santos no CN foram entrevistados a Prof<sup>a</sup>. Doutora Maria Augusta Barbosa (já referida) e ainda o Maestro Vitorino de Almeida e os Professores Luís Filipe Pires, Maria Amélia Abreu e Olga Prats, que foram, ainda muito jovens, seus alunos particulares, tal como mais tarde José Bon de Souza. Todos eles apresentaram publicamente obras compostas por A. Santos e contactaram com ele durante grande parte das suas vidas. Dos entrevistados, também foram alunas de A. Santos, Eduarda Pavia de Magalhães e M<sup>a</sup> Lurdes Martins e, doutra geração, António Toscano, Carla Seixas e João Pedro Mendes dos Santos<sup>44</sup>.

As professoras Florinda Santos e Prof<sup>a</sup>. Maria Cristina Lino Pimentel (colegas de A. Santos como alunas e como professoras do CN), Maria Fernanda Mella (aluna de A. Santos, sua colega como professora e intérprete das suas obras como cantora) e Elisa Lamas (colega de A. Santos como professora do CN de que foi também Presidente da Comissão Instaladora), completam este grupo.

Das pessoas que contactaram profissionalmente com A. Santos fora do âmbito do CN, foram entrevistados o jornalista Fernando Pessa (que conheceu A. Santos em Londres, no pós guerra e que o ajudou nos pedidos para cedência de equipamento de gravação, no trabalho de campo nos Açores), o Dr. Humberto d'Ávila (amigo de A. Santos e importante figura do meio cultural português, como crítico musical, director do Instituto Português do Património Cultural, Sócio N.º 1 e Presidente da Assembleia Geral da JMP), o Dr. Jorge Forjaz (terceirense, historiador conceituado, Director do MAH na altura da doação do espólio de A. Santos, que conhecera o casal Artur e Tília Santos, durante o trabalho de campo na Terceira em 1952), o Dr. José Bento Martins Ferreira (ex-funcionário administrativo da FCG, que participou em várias reuniões da Comissão de Etnomusicologia da FCG com A. Santos) e o Dr. Luís Francisco Rebelo (outra personalidade importante do meio cultural português, como escritor e como Presidente da SPA). Do grupo de pessoas com quem A. Santos manteve contactos profissionais no campo da etnomusicologia e que foram entrevistadas, destacam-se, pelo seu conhecimento da obra discográfica de A. Santos e/ou pela actividade que desenvolveram como estudiosos de MTP, o Dr. Domingos Morais, o Dr. José Alberto Sardinha, o Maestro José Atalaya e o Dr. José Manuel Bettencourt da Câmara.

O Dr. Domingos Morais (que com Veiga de Oliveira, Benjamim Pereira, Carlos Guerreiro, José Pedro Caiado, Pedro Caldeira Cabral e Rui Vaz fez parte de um grupo de estudiosos de MTP que realizou notável trabalho sobre instrumentos populares portugueses), é autor de transcrições de faixas gravadas por A. Santos, que foram publicadas ([Veiga de Oliveira 1986] e [Idem 2000]). O seu contacto pessoal com A. Santos ocorreu em 1986, a

---

<sup>44</sup> Incluo-me nesta geração de alunos e, como referido, conheço há mais de duas décadas a maioria dos colegas e alunos de A. Santos entrevistados.

propósito dessas transcrições. A. Santos aprovou os critérios seguidos e os resultados finais desse trabalho, autorizando a sua publicação.

O Dr. Sardinha (advogado e investigador de MTP, com vasta colecção de documentação gravada), conheceu A. Santos quando o convidou para participar na Quinzena de Etnomusicologia, promovida pela JMP (Outubro e Novembro de 1982). Conhece bem a obra discográfica de A. Santos que chegou a divulgar em programas da RDP que realizou (1983).

O Maestro Atalaya (que foi aluno de composição de A. Santos), escreveu notas de programas de concerto e de rádio sobre A. Santos e conhece a sua obra erudita e etnomusicológica. As suas funções na RDP, principalmente a sua contribuição no Festival da Música Portuguesa organizado pela EN (1956) e na realização de programa radiofónico sobre A. Santos na mesma emissora (1966) o atestam. Para além disso, tinha uma relação de sólida amizade com o seu antigo mestre, que o seu testemunho e a correspondência encontrada documentam.

O Dr. Bettencourt da Câmara conheceu A. Santos durante a realização do seu exame de harmonia, como aluno externo, no CN. O facto de ser açoriano chamou atenção do professor que posteriormente o convidaria para assistir a sessão sobre MTA, com outros convidados, realizada em sua casa. Anos mais tarde Bettencourt da Câmara viria a fazer publicações sobre a MTA (em que refere as gravações realizadas por A. Santos) e sobre Francisco de Lacerda, nesta dissertação considerado importante na formação de A. Santos. Do seu testemunho resultaram uma perspectiva pessoal sobre o homem e informações sobre o trabalho de campo que A. Santos realizou nos Açores.

Os testemunhos dos entrevistados, na maioria figuras conhecidas do meio cultural e etnomusicológico, foram importantes para a localização de documentação e para a caracterização do percurso pessoal e profissional de A. Santos.

#### **1.4. Relevância da pesquisa**

A. Santos iniciou trabalho de campo há mais de 60 anos, fez as primeiras edições de discos há quarenta e já decorreram 13 anos após a sua morte. Se como professor do CN não foi esquecido por alunos de diferentes gerações, como etnomusicólogo, apenas alguns especialistas têm conhecimento do seu valor. A sua obra etnomusicológica é praticamente desconhecida, mesmo na comunidade científica, e a documentação sobre o assunto revelou-se, surpreendentemente, de difícil acesso. A. Santos, outrora figura ilustre do meio cultural, artístico e científico português, foi caindo no esquecimento. Espera-se, com este estudo, contribuir para o conhecimento da sua obra e do seu contributo para a etnomusicologia em Portugal.

Esta investigação pretende caracterizar A. Santos como personalidade, professor, pianista, compositor e etnomusicólogo e avaliar o seu contributo para etnomusicologia, para a música erudita e o seu ensino.

Em Portugal não foram ainda realizados estudos sobre a maioria dos estudiosos de MTP. Destes, destacam-se entre outros, César das Neves, Pedro Fernandes Thomás, Francisco de Lacerda, Luís de Freitas Branco e Rodney Gallop (músicos que documentaram a MTP transcrevendo), Armando Leça, Fernando Lopes Graça, Vergílio Pereira, Margot Dias e A. Santos (músicos que documentaram a MTP gravando<sup>45</sup>), Kurt Schindler, (como autor das primeiras gravações de MTP conhecidas), Michel Giacometti e José Alberto Sardinha (como os autores mais prolíferos de documentação gravada) e Ernesto Veiga de Oliveira (que reuniu importante colecção de instrumentos musicais tradicionais). De modo geral é difícil aceder às suas obras<sup>46</sup>, o que dificulta a realização de estudos sobre a história da disciplina em Portugal.

Espera-se que esta dissertação constitua um contributo para a elaboração da história da etnomusicologia e o conhecimento da obra de A. Santos. Analisa-se o seu contributo para a etnomusicologia. No período em estudo analisam-se os estudos sobre MTP realizados e o tipo de tradições musicais documentadas. Analisam-se ainda as políticas culturais, as ideologias dominantes e os modos de sentir a "Portugalidade". Considera-se ainda que as práticas musicais documentadas reflectem realidades sociais, caracterizam populações rurais no período do Estado Novo (ou melhor, a visão que delas tinha A. Santos), as relações entre as elites (culturais, artísticas e científicas) e o que idealizaram como "povo", os processos que contextualizam essa visão e as acções decorrentes.

Para além deste enquadramento geral do estudo, também se considera relevante a caracterização de todo o espólio de A. Santos. A documentação que produziu, na sua maioria inédita, sobre algumas áreas do Continente (Beira Baixa, Trás-os-Montes, Minho, Baixo Alentejo e Beira Alta), as Regiões Autónomas (Açores e Madeira) e ainda sobre duas zonas de Angola (Lunda e Alto Zambeze), é por si só importante estudo da música tradicional então considerada "autêntica" e "representativa" de cada região. Espera-se que a caracterização do espólio de A. Santos, a sua organização, localização, acessibilidade e estado de conservação apresentada nesta dissertação, possa servir como ponto de partida para outros estudos sobre esta documentação e estudos comparativos com as obras de outros investigadores em Portugal e no estrangeiro.

---

<sup>45</sup> Para A. Santos, ser "bom músico" e fazer "recolhas gravadas", eram condições imprescindíveis para se poder ser etnomusicólogo, como veremos.

<sup>46</sup> No final do século XX começaram a ser realizados estudos e reedições de obras de alguns destes investigadores, com publicações sobre a "recolha museológica" de Giacometti ([Freitas Branco e Oliveira 1993] e [Idem 1994]) e reedição dos livros de Veiga de Oliveira [Veiga de Oliveira 2000], por exemplo.

## 2. Percurso pessoal e profissional (1914 - 1987)

A. Santos nasceu na baixa lisboeta a 15 de Janeiro de 1914. Iniciou cedo a carreira de pianista (intérprete de música erudita e improvisador), concluindo aos 21 anos o Curso Superior de Piano do CN e, no ano seguinte, o Curso Superior de Composição (ambos com 20 valores), sendo-lhe nessa altura atribuídos o Prémio do Conservatório e o Prémio Beethoven de Composição. A sua carreira como concertista, sobretudo acompanhador, foi abandonada no final dos anos 40. Assumia-se nessa altura como compositor e estudioso da MTP, que utilizava como fonte musical nas obras de música erudita que compunha.

Começou a sua formação etnomusicológica nos anos 30, como autodidacta, estudando publicações com transcrições de MTP e publicações etnomusicológicas de autores estrangeiros, ao mesmo tempo que iniciava as actividades de documentação de MTP. Resultaram do trabalho de campo discos etnográficos editados e um espólio considerável de documentos inéditos. No final da sua carreira chegou a ter responsabilidades institucionais no âmbito da disciplina, que atestam a sua vontade de criar um arquivo de MTP e formar uma escola de etnomusicologia em Portugal.

Ao longo do seu percurso profissional foi sempre professor de composição no CN e de piano a nível particular, actividades de que dependia financeiramente. As suas tentativas da criação de um lugar no quadro como etnomusicólogo não tiveram êxito.

Em finais dos anos 60 abandonou a actividade etnomusicológica, tendo mantido a sua actividade docente até 1980. Faleceu em Lisboa, a 5 de Junho de 1987.

Os testemunhos recolhidos caracterizam A. Santos como um profissional de extraordinário valor que, depois de um percurso de notoriedade e de muitas honrarias a nível profissional, acabou doente, sozinho e desiludido com o esquecimento a que foi votado o seu trabalho.

Os entrevistados que o conheceram ainda durante o período em estudo, assinalam o contraste entre duas fases da sua vida. Uma primeira até 1969, em que era um homem activo, brilhante, seguro, extremamente rigoroso, perfeccionista e mesmo inflexível; e outra, a partir de 1969, em que era um homem triste e mais apagado, que se dedicou à docência até 1980 e que depois da reforma não tinha objectivos de trabalho ou mesmo de vida. No entanto, os que foram seus alunos entre 1969 e 1980, recordam também um professor e músico brilhante, acessível, com bom relacionamento com os alunos e que os marcou profundamente com o seu saber e a sua personalidade.

1969 foi de facto um ano fatídico para A. Santos - o ano da morte de sua mulher - que culminou uma série de desapontamentos a nível profissional, como etnomusicólogo.

Túlia Santos foi, para além de esposa dedicada, uma assistente de excepção nos trabalhos etnomusicológicos e, segundo os testemunhos recolhidos, a grande impulsionadora dos trabalhos desenvolvidos<sup>47</sup>.

A morte de Túlia coincidiu com o final de uma carreira que, já desde o início dos anos 60, era para A. Santos desgastante. Os seus pedidos de apoio para o trabalho de campo não tiveram resposta positiva. Os seus discos demoravam anos a ser editados (os últimos editados, em 1965, continham gravações de 1958). Em suma, não conseguia que o seu estatuto de etnomusicólogo fosse reconhecido oficialmente, frustando-se também as suas expectativas quanto à criação de um arquivo de MTP e de uma escola de etnomusicologia. Com a morte de Túlia, sem o seu apoio, desistiu de lutar contra esta conjuntura desfavorável<sup>48</sup>.

Durante o seu percurso profissional, A. Santos fez outras desistências para se dedicar à etnomusicologia. Foi um pianista prodigioso que Viana da Mota premiou e elogiou e, no entanto, abandonou o piano pela composição. Nesse campo, foram os irmãos Freitas Branco que "apadrinharam a sua carreira". Luís (compositor), como seu professor, Pedro (maestro), como o grande divulgador da sua obra, em Portugal e no estrangeiro. Compositor premiado com pouco mais de 20 anos (em 1935 e 1936), abandonou a composição nos anos 40 para se dedicar à etnomusicologia que, depois de grandes êxitos, acabou por lhe trazer muitas desilusões.

---

<sup>47</sup> Túlia Ascensão Ribeiro dos Santos Correia de Sousa (1914-1969) morreu aos 55 anos. Fora colega de curso de A. Santos, na classe de piano de Marcus Garin, e era diplomada em piano pelo CN, mas apresentou-se em palestras como cantora, acompanhada ao piano pelo marido. Os entrevistados referem ter sido uma mulher inteligente e extrovertida, que falava fluentemente quatro línguas. Nos 18 anos que lhe sobreviveu, A. Santos não fez trabalho de campo, nem publicou trabalhos etnomusicológicos apesar do material recolhido possibilitar a prossecução de estudos.

<sup>48</sup> "Nos últimos anos porque é que não terá feito nada? Faltavam-lhe os meios, teve muitas incompreensões. Cada vez era mais difícil encontrar os meios para fazer recolhas. Teria de ter o apoio do Estado... Começou a sentir-se mal amado. Queria também ter uma pessoa que com ele trabalhasse na redacção dos textos sobre o material. Ele não se sentia bem, nem com tempo, nem com capacidade para o fazer. Depois também estava profundamente magoado com a importância que se deu ao Giacometti. 'Eu estou a trabalhar há 20 anos, sou reconhecido mundialmente como etnomusicólogo e agora só aparecem os discos do Sr. Giacometti'. Nunca se conformou. Depois [pós 1974] também veio a ser vítima do regime antigo. Como tinha trabalhado para Juntas, tudo coisas do governo, a EN, o próprio CN, foi rotulado de situacionista. Um disparate. Foi uma conjuntura complicada. E sem a Túlia... Rodeou-se da sua solidão e perdeu a capacidade de lutar. A morte da Túlia deixou-o desarticulado. Nunca mais foi o mesmo. Deixou de ser ele" [Entrevista a José Atalaya. 9/1/2000].



### Memória de Artur Santos

Todos os entrevistados mostraram satisfação em lembrar A. Santos e em contribuir para a preservação da sua memória<sup>49</sup>. Alguns, como Maria Augusta Barbosa, Humberto d'Ávila, Fernanda Mella, José Atalaya, José Bon de Souza ou José Falcão, mostraram a sua indignação com o esquecimento a que A. Santos tem sido votado. Os mais íntimos, como Maria Augusta Barbosa, Fernanda Mella, Olga Prats, Maria Amélia Abreu ou José Bon de Souza, ao mesmo tempo que lembraram histórias engraçadas de estadias de campo em condições muito precárias (que Tília e A. Santos contavam a dois, com muito humor, ou que mais tarde A. Santos repetia com saudade), falaram com emoção de um A. Santos que, nos últimos anos da sua vida, se sentiu muito só, triste e desiludido, sem objectivos e sem ânimo. Têm memórias de alguém que já não queria viver, como A. Santos lhes chegou a confidenciar.

Em 1980 sofreu uma trombose e reformou-se. Conforme os testemunhos dos seus alunos era um docente dedicado, competente, motivador e inspirador. Apesar do esquecimento a que a sua obra tem sido votada, está fortemente presente nas memórias dos seus colegas, alunos e amigos, que o recordam como uma pessoa "que não gostava de aparecer, não gostava de se expôr, não gostava de falassem dele", apesar do seu valor<sup>50</sup>:

"Se me lembro do Artur Santos? Fomos amigos (...). Poucos conheciam o seu valor. Era um homem que passava apagadamente diante de toda a gente, ao contrário de outros que não são nada e se fazem passar por muito" [Entrevista a Humberto d'Ávila. 1/3/2000].

Nos sub-capítulos seguintes, serão descritas por ordem cronológica as actividades desenvolvidas por A. Santos no âmbito da música erudita e referidos os estudos que realizou sobre música tradicional. Todo o seu percurso será examinado à luz da ideologia do Estado Novo, período em que desenvolveu toda a sua actividade etnomusicológica.

---

<sup>49</sup> A. Santos foi recordado pelos entrevistados para esta dissertação, como um "grande homem", um "grande senhor", um "grande mestre", um "artista", um "bom músico", um "bom pianista", um "harmonizador espantoso", um "improvisador nato" e "o maior dos etnomusicólogos portugueses". Descrevem-no como um "homem vertical", de "enorme seriedade" ("a verdade em pessoa"), de "forte carácter", "de grande educação", "muito inteligente", uma "pessoa equilibrada e sensata". Quanto à apreciação de A. Santos como músico e docente, todos louvaram o seu "valor profissional", a sua "enorme competência", o seu "enorme saber", a "profundidade com que trabalhava", a "dedicação" e a "exigência", o "sentido do dever" e a "pontualidade", e um apurado "sentido crítico, que manteve durante toda a sua vida", ao mesmo tempo que referiram o seu "perfeccionismo obsessivo" e uma "exagerada sensibilidade" (que chegou a provocar afastamentos e cortes de relações).

<sup>50</sup> "Artur Santos era um grande homem, com muita seriedade e dignidade. Recolheu uma documentação extraordinária. Foi o maior dos etnomusicólogos portugueses. O que ele era é modesto, não se gabava, como tantos outros (...) Foi um grande senhor, muito elegante, muito educado, de um rigor extraordinário quanto a tudo o que se passava. Era incapaz de adular qualquer situação. Era a verdade em pessoa. (...) Era muito fechado e magoava-se com muita facilidade. Uma vez magoou-se comigo, por não ter posto o nome dele no meu currículo. Lá lhe apresentei as minhas desculpas e a coisa resolveu-se. Mas ele era muito sensível, sofria muito, coitado" [Entrevista a José Atalaya. 9/1/2000].

## 2.1. Música erudita: da infância à reforma (1919-1980)

A. Santos foi uma criança prodígio. Aos cinco anos improvisava ao piano e aos oito apresentou-se pela primeira vez em público (como referido nas notas biográficas do [Concerto no S. Carlos. 1941]). Com apenas dez anos deu o seu primeiro recital de música erudita, tendo sido elogiado o "seu poder interpretativo" de obras de Chopin e Beethoven de "grande estilo e de difícil execução" [Recorte de jornal. 1924]<sup>51</sup>. No final desse recital, improvisou sobre melodias dadas pela assistência, sobre temas populares e fados, tendo sido louvada a sua facilidade de improvisação. Foi ainda referida a apresentação de uma obra sua composta aos cinco anos de idade. O artigo termina com a frase: "Ali está, com certeza, ou deve estar um futuro homem célebre" [Idem]. Poucos têm memória destes primeiros êxitos, que mesmo as suas irmãs conhecem mal:

"Da sua infância de menino prodígio... (que ele nunca gostou que lhe chamassem), eu só me lembro do que me contaram, porque o meu irmão era 15 anos mais velho do que eu. O meu pai sempre tocou piano em casa e o meu irmão começou a tocar sozinho e depois com ele. No prédio vivia o Cônsul do Uruguai, no 1º Esquerdo, que tocava violoncelo. O Artur tocava com ele ainda muito miúdo. Também fez audições nessa altura e compunha. Há uns recortes de jornal sobre isso. Aliás todos cursámos o CN porque o meu pai gostava muito de música. (...) Mas o Artur não gostava de se expôr, talvez porque sempre teve um culto da perfeição um bocado exagerado. Chegava a ser obsessivo com os perfeccionismos" [Entrevista a Mª Augusta Correia de Sousa Ladeira. 15/1/2000].

As obras escritas na infância e adolescência, confirmam uma vocação precoce para a composição<sup>52</sup>, assim como a conclusão dos Cursos Superiores de Piano e de Composição do CN, com 20 valores ([Diploma 1935] e [Diploma 1936]), a atribuição do Prémio de Composição do CN, com a obra *Rondó para Orquestra* [Prémio 1935] e do Prémio Beethoven pela sua *Sonata para Piano* [Prémio 1937]<sup>53</sup> já referidos. Mas este fulgurante início de carreira, não era assunto que A. Santos abordasse:

"Lembro-me do Artur Santos como uma pessoa muito modesta, o que era ao mesmo tempo contraditório, porque ele tinha a noção do que valia. Mas no fundo não era uma pessoa que se deleitasse em estar em evidência (...) Era uma pessoa muito reservada na sua vida pessoal e na sua vida profissional" [Entrevista a Luís Filipe Pires. 1/2/2000].

---

<sup>51</sup> O recorte de jornal encontrado no espólio não está identificado (não tem data, nem indicação da publicação). Como refere que A. Santos tinha na altura dez anos, supõe-se ter sido publicado em 1924.

<sup>52</sup> Na colecção particular do maestro Rui Serôdio, estão obras inéditas de Artur Santos (não datadas) que, pela caligrafia e tipo de escrita, poderão ser deste período. Aos dez anos apresentou publicamente uma obra composta aos cinco anos [Recorte de jornal. 1924] e conhecem-se o *Rondó para piano* Op. 3 (1931), as canções *A Bilha de Estremôz* Op. 7 e *Escucha Princesita!* (1932) e a *Canção de Embalar* (1936), todas compostas antes da conclusão do Curso de Composição.

<sup>53</sup> Os currículos referem que esse Prémio foi instituído anos antes por Viana da Motta, que A. Santos foi o primeiro a ser distinguido e que o prémio nunca voltou a ser atribuído.

Artur Santos actuou por diversas vezes como intérprete na EN e na British Broadcasting Corporation (BBC), em Londres [Currículo. Anos 60], porém não foram encontradas gravações destas participações<sup>54</sup> nem programas de concertos em que tivesse tocado. No final dos anos 30, a sua colaboração com a EN foi regular:

"As cantigas que agora ides ouvir, harmonizadas para piano por Francisco de Lacerda, apresentam-nas, como de costume, Arminda Corrêa e Artur Santos" [4ª Palestra na EN. s.a. 1937]. "Seguem-se algumas canções populares harmonizadas para piano, e apresentadas como de costume por êsses dois artistas que têm da música do nosso povo uma compreensão excepcional, e que são Arminda Correia e Artur Santos" [7ª Palestra na EN. s.a. 1938]<sup>55</sup>.

Para além de Arminda Correia, A. Santos acompanhou Astra Desmond [Carta. Rodney Gallop. A. Santos, 17/10/1946] e Tília Santos [Palestras em Inglaterra, Azevedo e Santos, 1947] quando estudou em Inglaterra (1945/47). Do repertório que interpretou, conhecem-se as harmonizações para canto e piano de MTP referidas nas transcrições das palestras radiofónicas<sup>56</sup> e no programa da palestra realizada em Londres e Oxford<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Não existem gravações no Arquivo Sonoro da RDP (espólio da EN), nem no National Sound Archive da British Library (material gravado pela BBC). Poucas gravações dos anos 30 e 40 foram preservadas, porque na altura o material de gravação era escasso e oneroso e as fitas eram reutilizadas. Para além disso muitos programas eram realizados em directo, não sendo sequer feitas gravações.

<sup>55</sup> Numa destas palestras radiofónicas (em que A. Santos tocou canções harmonizadas que tinha recolhido na Beira Baixa e uma harmonização sua de melodia recolhida por Rodney Gallop), há um apontamento interessante que revela a ligação entre A. Santos e os intérpretes de quem recolhera a MTP e que Rodney Gallop ouvia, no estrangeiro, as emissões da EN: "Ao terminar enviamos as nossas saudações à Tia Mariana, à Piedade, à Lúcia, à Ana Leitoa, à Bernarda e à Rosita, que tantas cantigas nos cantaram, e que na Beira Baixa nos estão a ouvir. E saudamos também Rodney Gallop, que nos ouve no México" [5ª Palestra na EN. s.a. 1937].

<sup>56</sup> Nestas emissões, por vezes não eram referidos os títulos das canções interpretadas, sendo apenas indicados os "colectores" e os compositores. A. Santos tocou: canções recolhidas e harmonizadas por Francisco de Lacerda (*Nossa Senhora do Almurtão*, *Videirinha* e *Marianita Foi à Fonte*, de Vila Viçosa; *Vamos à Murta*, de Maxiais, Beira Baixa; *Costureirinha*, de Galega, Chaves; *O Charamba*, da Ilha Terceira; *Lundum*, *O Meu Bem* e *Bela Aurora*, da Ilha de S. Jorge; *Fôfa*, *Pezinho* e *Saudade*, da Ilha de S. Miguel; *O Pai do Ladrão*, da Ilha de Santa Maria; *Mangericão*, dos Açores, sem ilha especificada; e outras não referenciadas); canções recolhidas por Rodney Gallop e harmonizadas por Francisco de Lacerda (sem título indicado); canções recolhidas e harmonizadas por Rodney Gallop (*Cartiga de Ceifa*, de Meimoa e outras); canções recolhidas por Rodney Gallop e harmonizadas por A. Santos (*Uma Cartiga de Ceifadores* e *Um Mangerico*, de Casegas, Beira Baixa; *Nossa Senhora do Almurtão*); e canções recolhidas e harmonizadas por A. Santos (*Santa Luzia*, da Covilhã; *Pequenina*; *Fui à Espanha*, de S. Miguel da Acha; *Nossa Senhora do Almurtão*; *Sete Anos Andei na Guerra*, *Rimance*; *Adeus a Idanha*, de Idanha-a-Nova; *Canção das Vindimas*, da Covilhã; *Moda de Todo o Ano* e *A Marcelinha*, de Panoias, Alentejo) [Palestras na EN, s.a. 1937 e 1938].

<sup>57</sup> As harmonizações indicadas nos programas [Palestra em Oxford. Azevedo e Santos, 1947] e [Palestra em Londres. Azevedo e Santos, 1947] foram: *Lá Vai Serpa Lá Vai Moura*, *As Saias*, *Videirinha*, *Malhão* e *Ai Que Pinheiro Tão Alto*, de Francisco de Lacerda e recolhidas pelo próprio; *Serandaina*, de Francisco de Lacerda, recolhida por César das Neves; *Romance de D. Fernando*, de Armando José Fernandes e recolhida por Martinho Severo; *Digo-Dai*, de Jorge Sá Machado e recolhida por César das Neves; duas *Canções de Berço* de A. Santos, recolhidas por Francisco de Lacerda; e *Oh Que Calma*, *Santa Luzia*, *Milho Grosso*, *Quando Eu Era Pequenina* e *Boina Boina*, de A. Santos e recolhidas pelo próprio.

A sua actividade pianística só pôde ser avaliada a partir de testemunhos de colegas e alunos<sup>58</sup>:

"Tocava muito bem. Tocou pouco... Naquele tempo também não tínhamos as possibilidades que há agora. Depois de acabar o curso, se queríamos tocar, tínhamos de alugar a sala e dar o recital por nossa conta. Era complicado. Depois, quando apareceu a rádio era tudo em directo, não gravavam nada. Ele tocava bem e acompanhava muito bem. Acompanhava a Arminda, a Tília, as que cantavam naquele tempo.(...) Lembro-me da facilidade dele para improvisar. Nós juntávamo-nos em serões em casa de uns e de outros, o Jorge Croner, o Armando José Fernandes, o Pedro Prado, o Ernesto Halffter e outros. O Artur tocava 'à la Mozart', 'à la Bach', 'à la Beethoven' o que lhe apetecia. Era um encanto. Mas como concertista parou cedo, dedicou-se mais ao ensino... Mas tocava bem, muito bem." [Entrevista a M<sup>a</sup> Cristina Lino Pimentel. 20/4/2000].

Apesar da facilidade demonstrada por A. Santos como improvisador, mencionada por muitos dos entrevistados, A. Santos tinha relutância em mostrá-la em público (embora o fizesse entre amigos e nas aulas):

"Lembro-me de ir pela mão dele a um ou dois serões em casas da alta sociedade e ele tinha de ir para o piano. Pediam sempre... ele ia, mas contrariado. Mas chegava ao piano e começava a improvisar à maneira de Chopin, depois ao estilo de Schumann, o que fosse. Foram coisas que se perderam. Era um improvisador excepcional" [Entrevista a Luís Filipe Pires. 1/2/2000].

Para além da sua qualidade técnica e musical como pianista e improvisador, é importante realçar que a carreira de pianista de A. Santos contribui para a divulgação de harmonizações de MTP suas e de compositores seus contemporâneos e, através dessas obras, para a divulgação da MTP em meios culturais que habitualmente não são expostos à música tradicional.

As obras compostas por A. Santos mais divulgadas em concertos, programas de rádio e gravadas em disco, são as *Oito Canções Populares Portuguesas* para soprano e orquestra, a *Suite Antiga* para orquestra de câmara e as 12 harmonizações de *Canções Populares Portuguesas* para canto e piano, as únicas com partituras publicadas ([EN 1944] e [EN 1948]).

Na colecção particular do maestro Rui Serôdio há obras desconhecidas, escritas para piano, para canto e piano, para câmara e para orquestra sinfónica, destacando-se 80 harmonizações de MTP<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Não foram encontrados outros registos de A. Santos como pianista. Os primeiros boletins do CN, foram publicados em 1946, já posteriormente ao período em que A. Santos teve actividade regular como pianista. Nos boletins [CN 1946] e [CN 1954], A. Santos não aparece mencionado como pianista, mas há indicação de várias obras suas terem sido executadas (por cantores como Fernanda Mella, Maria Amélia Abreu, Arminda Correia e Victor Bordalo Coelho). Existem também fotografias suas agradecendo em palco, como a apresentada em anexo, com um grupo de jovens professores do CN incluindo Arminda Correia, Helena Sá e Costa, M<sup>a</sup> Cristina Lino Pimentel, Ivo Cruz, Croner de Vasconcelos e Armando José Fernandes.

<sup>59</sup> A maior parte das partituras encontradas foram manuscritas por A. Santos, mas não estão assinadas. A necessária confirmação de autoria foi considerada fora do âmbito desta pesquisa. Essas obras estão listadas no final desta dissertação (Obra Erudita).

Entre 1938 e 1942, a correspondência enviada por Luís de Freitas Branco, Pedro de Freitas Branco e Viana da Mota, demonstra o interesse destes músicos pelo jovem compositor<sup>60</sup>.

Trata-se do período mais fértil do compositor (1936 e 1944), em que as obras compostas foram tocadas e gravadas.<sup>61</sup> A culminar este período, o Gabinete de Estudos Musicais da EN (GEM/EN) atribuiu-lhe o Prémio Rey Colaço<sup>62</sup> e publicou 12 das suas harmonizações para canto e piano ([EN 1944] e [EN 1948]).

No Arquivo Sonoro da RDP há gravações (não datadas) das referidas canções orquestradas<sup>63</sup>, que Astra Desmond também cantou em Portugal e em Londres, como se deduz:

"Esteve cá uma esplêndida cantora inglesa, Astra Desmond, que deu um recital também em S. Carlos. Imagine a minha admiração quando me disseram que a senhora tinha manifestado desejo de cantar algumas das Oito Canções Populares e que as mandara pedir à nossa Emissora, para as estudar em Londres; de modo que quando chegou a Lisboa, já as sabia e de que maneira!..." [Carta. A. Santos. António Emílio Campos. 11/3/1942].

---

<sup>60</sup> Foi Luís de Freitas Branco que escreveu as notas de concerto para a 1ª audição pública da *Suite Antiga* [Concerto no S. Carlos. 1941]. Escreveu a A. Santos: "Desejando-te do fundo do coração o triunfo a que tens direito, pelo teu talento, pelo teu estudo e pelo teu carácter, aqui te mando as notas sobre a tua bela obra." [Carta. Luís de Freitas Branco. A. Santos. 17/3/1941]. As *Oito Canções Populares Portuguesas* foram tiveram a sua estreia no estúdio da EN, cantadas por Arminda Correia e com Pedro de Freitas Branco dirigindo a Orquestra da EN. Luís de Freitas Branco escreveu a A. Santos: "O meu Irmão considera as tuas obras o núcleo principal do programa e que a Arminda nesse concerto não cantará mais nada" [Carta. Luís de Freitas Branco. A. Santos. 31/5/1938.]. Outra carta permite concluir que apenas seis canções teriam sido escritas nessa altura: "Fazes bem em estudar para o concurso, mas não abandones a composição. É indispensável o acrescentamento de mais aqueles dois trechos à série das tuas canções pois que, no ambiente de uma sala de concertos sinfónicos, assim como estão parecem poucas" [Carta. Luís de Freitas Branco. A. Santos. 14/9/1938]. Viana da Mota também se interessou pelas canções: "A minha filha está entusiasmada com as suas canções e pede-lhe autorização para as mandar copiar e ficar com elas. Ou, o que seria mais simples, ela comprar as cópias que lhe mandar" [Carta. José Viana da Mota. A. Santos. 7/1/1939].

<sup>61</sup> As partituras datadas deste período encontradas foram: *Rondó para piano* Op. 3 (1931), *A Bilha de Estremôz* Op. 7 e *Escucha Princesita!* (1932), *Canção de Embalar* (1936), *Sonata para Piano e Chamarrita* (1937), *Canção de Berço* (1942), *Ne Fumez Pas* e *Donde Nascem as Morenas* (1944), a única obra coral. Foi possível deduzir, aproximadamente, a data em que foram compostas as *Oito Canções Populares Portuguesas* (ca. 1938), já que seis são referidas na [Carta. Luís de Freitas Branco. A. Santos. 31/5/1938] e duas ainda estavam a ser escritas quando recebeu a [Carta. Luís de Freitas Branco. A. Santos. 14/9/1938]; atribuiu-se a data de 1941 à *Suite Antiga*, já que teve a sua 1ª audição no [Concerto no S. Carlos. 1941]; a *Chula* e *Já cá vai roubada*, duas das doze harmonizações publicadas sob o título *Canções Populares Portuguesas*, têm a data de 1943. As restantes foram publicadas em 1944 e 48. As gravações encontradas estão listadas no final da dissertação (Obra Erudita) e no Anexo 1. Inventário preliminar do espólio de Artur Santos (Arquivo Sonoro da RDP).

<sup>62</sup> A obra premiada foi a *Canção de Berço* (em 1943), uma harmonização para canto e piano feita a partir de melodia publicada [Lopes 1926].

<sup>63</sup> Ver Anexo 1. Inventário preliminar do espólio de Artur Santos (Arquivo Sonoro da RDP).

É significativo o elogio a Astra Desmond<sup>64</sup>, já que A. Santos era muito crítico em relação à interpretação das suas obras:

"O Artur Santos trabalhava em profundidade, não era nada superficial. (...) Cantei as Canções Populares Portuguesas há mais de 40 anos, no Pavilhão dos Desportos. Foram gravadas pela Emissora Nacional<sup>65</sup>. (...) Também cantei obras do Armando José Fernandes e do Prof. Croner. Até aí se via a diferença entre eles. No ensaio geral o Armando José Fernandes ouviu as canções dele e disse 'Está ótimo!', sem mais. O Croner disse que sim, que tinha gostado muito mas que precisava de uns pormenores de interpretação, duas ou três coisas. O Artur Santos fez reparos sobre o andamento, o fraseio, a dicção, a intenção, sobre tudo o que era possível lembrar. Era muito minucioso" [Entrevista a Fernanda Mella. 10/3/2000].

Era também crítico em relação ao seu próprio trabalho, o que terá impedido que divulgasse a maioria da obra composta e que escrevesse um maior número de obras:

"Era um perfeccionista. Foi difícil dizer-me que tinha composto a Sonata para Piano, apesar do Prémio do CN que ganhou com ela. Perguntei-lhe várias vezes se tinha escrito mais obras para piano e a resposta foi sempre que não. A Invenção que está nos programas do CN, ele não a considerava acabada. O Abreu Mota tinha-lhe pedido para a escrever, ele escreveu-a, mas não a considerava acabada. Aliás as harmonizações das canções populares foram feitas e refeitas várias vezes. Mudava um acorde, um encadeamento ou tudo, refazia tudo. Nunca estava satisfeito. Só gostava das Escocesas para quatro mãos. Também só gostava de escrever uma obra de cada género. Se já tinha escrito uma Sonata, para quê outra? Ele admirava Ravel por isso mesmo. 'Cada coisa deve ser escrita uma vez bem e acabou-se' [Entrevista a José Bon de Souza. 6/1/2000].

Apesar de A. Santos ter apenas tornado público parte do que compôs e de parecer não se ter interessado na divulgação da sua obra, as *Oito Canções Populares Portuguesas* e a *Suite Antiga* foram dirigidas por Pedro de Freitas Branco em Portugal e no estrangeiro, em França, Bélgica, Inglaterra, Alemanha, Brasil [Currículos de A. Santos] e na Suíça [*Gazette de Lausanne* 13/9/1957]. As harmonizações para canto e piano também foram repetidamente apresentadas em concerto, pelo menos em Portugal, França, Alemanha e Itália [Entrevista a Fernanda Mella. 13/4/2000] e gravadas em disco<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Astra Desmond manifestou a intenção de divulgar a obra de A. Santos no estrangeiro: "Estou certo que V.<sup>a</sup> Ex. terá satisfação em saber que Miss Astra Desmond ainda tem gratas recordações da sua visita a Portugal, em Novembro passado, e do grande prazer que teve em cantar música portuguesa. Ela perguntou-me se seria possível obter as partituras para orquestra, das suas canções, para ela as divulgar em Inglaterra" [Carta. Instituto Britânico. A. Santos. 23/9/1942]

<sup>65</sup> O Arquivo Sonoro da RDP também não tem listada no seu espólio esta gravação. A Prof.<sup>a</sup> Fernanda Mella tem uma cópia em cassette.

<sup>66</sup> Ver Anexo 1. Inventário preliminar do espólio de Artur Santos (Arquivo Sonoro da RDP).

Nestas obras, foram utilizados dois tipos de fontes musicais. Na *Suite Antiga*, foram utilizadas na composição fontes musicais antigas<sup>67</sup>. Em todas as outras obras, A. Santos utilizou a MTP como fonte musical. Encontramos assim, na sua obra erudita, as facetas de musicólogo e de etnomusicólogo. A composição virá mais tarde a ser abandonada em prol da etnomusicologia:

"O que o levou a deixar a carreira de pianista e de compositor foi querer criar uma escola de novos compositores de música erudita, encontrar um linguagem musical nacional, puramente portuguesa. Em termos de harmonizações só o Artur Santos e o Mário Sampaio Ribeiro é que fizeram trabalho com estes critérios. Os outros (Croner, Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas, Armando José Fernandes,...) trabalhavam canções - tipo Lied - canções para serem cantadas e de tipo popular. Não eram fruto de investigação, nem de interesse pela autenticidade da linguagem musical. O problema é que um músico na altura tinha de tocar ou cantar para ser conhecido. A vida de prospecção levantou-lhe dificuldades tremendas. Os professores do CN ganhavam menos do que um jardineiro. Só sobreviviam com lições particulares. Fazendo prospecção ele perdia esses proventos [Entrevista a M<sup>a</sup> Augusta Barbosa. 13/2/2000].

### A carreira profissional na EN e no CN

Durante o período em que A. Santos se dedicou à composição, foi contratado para o cargo de assistente e produtor de programas na EN (1940)<sup>68</sup>. Na sua candidatura apresentou a lista de trabalhos que lhe poderiam ser confiados:

- 1º. Fiscalização dos programas de música portuguesa, incluindo documentação de música gravada.
- 2º. Apreciação de trabalhos de compositores portugueses, para serem incluídos nos programas da E.N.
- 3º. Apresentação de obras musicais de autores portugueses antigos, que possam enriquecer os programas e o arquivo da E.N., e que se encontram dispersos pelas bibliotecas do País.
- 4º. Orientação musical de futuras recolhas de canções populares portuguesas, sua classificação, registo gráfico, e, quando necessárias, as respectivas harmonizações. (Do meu trabalho neste campo já a E.N. pôde apreciar um exemplo, com o grupo de "Oito Canções Populares Portuguesas" executadas mais de uma vez pela Orquestra Sinfónica desta Emissora, sob a regência do Maestro Pedro de Freitas Branco, e na Alemanha pela Orquestra Sinfónica da Emissora de Berlim).
- 5º. Direcção Musical da organização de cortejos folclóricos"[Carta AS. Presidente da Comissão Administrativa da EN. 24/11/1939].

Apesar do trabalho que se propunha fazer ser uma continuação do que até então tinha realizado, incluindo diferentes tipos e abordagens de música portuguesa, A. Santos aspirava vir a ser professor do CN, como afirmou mais tarde:

---

<sup>67</sup> A *Suite Antiga* resulta da transcrição para orquestra de seis *Tocatas* de Carlos Seixas para cravo e a duas vozes. Foram recolhidas por A. Santos "em manuscritos existentes na Biblioteca de Lisboa e da Ajuda" [Carta. A. Santos. António Emílio Campos, 11/3/1942].

<sup>68</sup> Como referido, a documentação sobre o assunto, pertença do Arquivo Escrito da RDP, não está acessível.

"Fui durante algum tempo produtor de programas na Emissora Nacional. Da minha actuação naquele organismo nada lhe digo, pois fica mal elogio em boca própria; porém, estou certo que gostaria de saber que, após poucos meses de serviço, fui convidado para ocupar o lugar de chefe da Secção Musical, cargo que rejeitei duas vezes. (...) Mas como V. sabe, a minha aspiração nunca foi de ocupar um lugar deste género, muito absorvente, e cujo ambiente não é, de certo modo, o mais adequado a um artista. (...) Felizmente, graças à simpática e amabilíssima interferência de seu Ex.mo. Pai, foi-me concedido o lugar de professor de composição no CN Nacional" [Carta. A. Santos, António Emílio Campos. 11/3/1942].

A contratação para a posição de professor do CN, que tanto desejava, pôs termo à sua curtíssima carreira de produtor de rádio. Foi professor de composição no CN<sup>69</sup>, de 1941 a 1980. A sua actividade docente foi unanimemente louvada pelos entrevistados, que divergem na avaliação que fazem do relacionamento de A. Santos com os seus alunos. As citações seguintes atestam os três tipos de opiniões recolhidas: a dos seus colegas como professores do CN e a dos seus alunos no início e no final da sua carreira docente.

"Ele era muito espirituoso e era encantador como pessoa, embora fosse o 'terror dos sete mares' nos exames. Provocava verdadeiro pavor quando era ele a interrogar. (...) 'Tem a certeza que está certo?' E estava... O aluno é que já não tinha a certeza de nada, coitado. Nas aulas parece que não era assim. Tinha boa relação com os seus alunos" [Entrevista a Elisa Lamas. 30/12/1999].

"Nas suas aulas pretendia fazer mais do que transmitir matérias. Queria dar uma formação sólida e muito completa (...) Não era um professor à antiga. Falava muito com os alunos que se sentiam muito à vontade com ele" [Entrevista a M<sup>a</sup> Augusta Barbosa. 13/2/2000].

"Eu comecei a ter aulas com ele tinha seis anos e ele teria 26 anos, ainda não tinha entrado para professor do CN. (...) Nos anos 50, ia trocando de professor quando ele ia para os Açores e cheguei a pensar desistir da composição porque eram choques que recebia: saía das aulas do Artur Santos (que era meticoloso, levava semanas e meses a ver uma peça, nota por nota) e ia para as aulas do Croner de Vasconcelos que nunca saía da sua secretária, sempre com a sua boquiça. O aluno ia para o piano tocava a peça, ele perguntava a opinião aos outros alunos, fazia um resumo e estava a obra classificada. Eram completamente diferentes e eram os dois únicos professores de composição do CN. (...) Lembro-me do Artur Santos nas aulas de composição, sempre ao piano. Aos alunos dava umas bases formidáveis. Fui para a Alemanha, tive aulas com bons professores e nunca me disseram nada que ele não me tivesse já ensinado explícita ou implicitamente. Para bases não havia melhor. Quando o aluno começava a querer voar, aí ele cortava as asas, mantinha sempre uma rigidez exagerada. Eu nunca fui de lhe fazer frente, aguentava e de cara alegre, mas a partir de certa altura comecei a sentir uma certa asfixia, ele chegava a ser inflexível. Mas o homem que eu conheci como meu jovem professor, não seria com certeza o mesmo aos 50 ou 60 anos. (...) O que foi sempre, foi um professor dedicado aos seus alunos" [Entrevista a Luís Filipe Pires. 1/2/2000]<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Sobre a instituição, Fernanda Mella afirmou: "Hoje dizem mal do CN, dos velhos tempos, da disciplina e do que lhes lembra dizer. (...) O CN era mau, mas foi de lá que saíram músicos como o Sequeira Costa, a M<sup>a</sup> João [Pires], o Varela Cid e tantos outros. Os nomes esquecidos, como o do Artur Santos, são vários e não é justo. Eram pessoas extraordinárias, de um enorme valor, que se devotavam àquela casa com o sacrifício das suas horas. Outros tempos..." [Entrevista a M<sup>a</sup> Fernanda Mella. 10/3/2000]

<sup>70</sup> Outros testemunhos reforçam esta caracterização: "Era um excelente professor. Muito rigoroso, muito perfeccionista, meticoloso, de um saber invulgar. Um grande mestre. (...) Mas quando ele foi meu professor chegámo-nos a zangar... Nas aulas era uma pessoa dura, muito ríspido, muito professor. (...) Com os anos



"Duas vezes por semana, durante sete anos, subi a um quarto andar sem elevador da Rua das Pretas. Não era apenas com o meu professor de piano que me ia encontrar. Era também com o explorador, o fotógrafo, o caçador, o músico que era Artur Santos. Ouvi histórias interessantíssimas, episódios curiosos, próprios de uma vida tão cheia, de uma pessoa tão rica (...). Desde que comecei as lições de piano toda a gente me dizia - 'Ah! Já não conheces o verdadeiro Artur Santos, desde que enviuvou já não é o mesmo!'. Acredito mas não compreendo, pois não tendo eu termo de comparação com outra fase da vida dele, sempre conheci um amigo muito próximo e um grande mestre" [Bon de Souza In AAVV 1987].

Mesmo os alunos que descrevem A. Santos, sobretudo enquanto jovem professor, como inflexível, ríspido ou severo, se lhe referem como professor dedicado e, na quase totalidade dos casos, referem a relação de amizade criada. A inflexibilidade, severidade e exigência referidas pelos que o conheceram mais jovem, como Filipe Pires, Vitorino de Almeida, Olga Prats, Maria Amélia Abreu ou Fernanda Mella, já não aparece no discurso dos que o conheceram em fase final de carreira, como António Toscano, Carla Seixas, José Bon de Souza ou João Pedro Mendes dos Santos, entre os quais me incluo.

Artur Santos, gostava dos seus alunos, orgulhando-se de alguns deles, ao ponto de os referir nos seus currículos<sup>71</sup>: Tinha também prazer em leccionar, como documenta a última carta encontrada, manuscrita após a trombose sofrida em Dezembro de 1979:

"Mas de tudo o mais ingrato, o mais desagradável e difícil de suportar foi a falta de certos reflexos, a falta de "resposta", na minha mão direita. Graças a Deus - que não aos médicos - isto já está ultrapassado e agora não necessito de recorrer à máquina de escrever para responder às cartas dos Amigos. Tocar piano, isso é que não é comigo... e (com que mágoa o penso!) estou intimamente convencido de que esse prazer me está vedado para sempre. Todavia, a despeito de toda esta infelicidade, o meu trabalho de aulas, no CN, continua, milagrosamente, a dar muito bons frutos, o que me dá a ideia de que o ensino da música "me está debaixo da pele"... Quanto às lições particulares, essas tive de as cancelar todas, com grande prejuízo material, como deve calcular" [Carta. A. Santos. Teresa Falcão. 29/3/1980].

---

criámos laços de camaradagem - sempre admirei o seu sentido profissional - e de amizade [Entrevista a M<sup>a</sup> Fernanda Mella. 4/1/2000]; ou ainda: "Artur Santos era um homem muito severo, de forte carácter e enorme seriedade. Ao mesmo tempo era um homem encantador, em que se podia confiar. Como professor não era bom para mim, não havia entendimento pessoal, ele era pouco flexível - eu era miúdo, de calções, com 10, 11, 12 anos por aí. Eu era expansivo e ele era muito severo, não era uma pessoa fácil. O meu pai lá teve de lhe explicar porque é que eu quis trocar de professor. Mas acabou tudo em bem. Uniu-nos uma amizade sólida e forte. Ele era um grande mestre, um grande senhor, nunca pus em causa a sua capacidade como professor, mas não aguentava aquela figura tão atormentada, tão tristonha, apesar da sua enorme competência. Era uma figura dostoyevskiana [Entrevista a António Vitorino de Almeida. 12/4/2000].

<sup>71</sup> "Entre os seus alunos de maior talento, destacam-se os seguintes, cujos nomes são actualmente considerados dos mais prestigiados da música portuguesa contemporânea: professor e compositor Luís Filipe Pires, maestro e compositor Joly Braga Santos, professor e compositor Jorge Peixinho, professor e compositor Armando Santiago (presentemente a dirigir um CN de Música no Canadá)" [Currículo. Anos 60].

Na sua maioria, os ex-alunos de A. Santos entrevistados, não eram do Curso de Composição. Talvez por isso tenham abordado, nas suas aulas, repertório exclusivamente erudito. Apenas Luís Filipe Pires e José Atalaya, ambos do Curso de Composição, referiram terem harmonizado melodias de MTP, ouvido gravações de música tradicional e compreendido o interesse de A. Santos pela música tradicional, enquanto investigador, compositor e professor. A suposta tentativa de A. Santos de formar uma escola nacionalista de composição, apenas pôde ser substanciada através das entrevistas a Luís Filipe Pires e a José Atalaya<sup>72</sup>.

## **2.2. Música tradicional: três décadas de estudo (1936-1969)**

### **2.2.1. Anos no estrangeiro e nova orientação profissional**

Nos anos 30, um grupo de professores do CN pediu equiparação a bolseiro ao IAC para prosseguimento de estudos no estrangeiro. Ivo Cruz, na altura Director do CN, decidiu que, dos dois únicos professores de composição do CN, iria Croner de Vasconcelos primeiro e depois A. Santos, já que não os podia dispensar simultaneamente. A 2ª Grande Guerra Mundial provocou o adiamento da saída de A. Santos até 1945 [Entrevista a Mª Augusta Barbosa. 13/2/2000].

Artur Santos, que queria estudar composição e os métodos pedagógicos com ela relacionados com Vaughan Williams [Carta. Ivo Cruz. IAC. 12/3/1945]<sup>73</sup>, partiu com destino a Inglaterra, acompanhado pela sua esposa, no primeiro barco que saiu de Lisboa após o Armistício (Novembro de 1945).

Estudou primeiro em Londres (1945/47) e depois em Paris (1947/48).

---

<sup>72</sup> Nos programas das [Palestras em Inglaterra. Azevedo e Santos. 1947], Artur e Tília Santos interpretaram a canção *Digo-Dai*, com melodia recolhida por César das Neves e harmonizada por Jorge Sá Machado. Este foi aluno de A. Santos no CN, o que também substancia a suposta tentativa de A. Santos de formar uma escola nacionalista de composição.

<sup>73</sup> Chegou a encontrar-se com Vaughan Williams [Carta. British Council. A. Santos. 7/12/1945], mas por motivo de doença, este deixou de estar disponível para leccionar particularmente [Carta. Sir George Dyson. A. Santos. 16/9/1946].

A correspondência datada de 1945 a 1947<sup>74</sup>, caracteriza A. Santos como um estudante de composição empenhado que, apesar das dificuldades financeiras, não prescindiu do oneroso aluguer de um piano para realização dos seus trabalhos<sup>75</sup>.

É na correspondência de 1947 que se manifesta um interesse crescente pela etnomusicologia<sup>76</sup>.

Em Londres, foi importante o seu encontro com o Dr. Carlos de Azevedo, na altura Leitor de Português na Universidade de Oxford. Sobre ele, A. Santos escreveu a António Ferro<sup>77</sup>:

"Se os seus múltiplos afazeres e inúmeras preocupações lhe não fizeram esquecer ainda a última conversa que tivemos aí, no Secretariado, deve talvez o meu Ex.mo. Amigo lembrar-se de me ter referido a um velho projecto de divulgação do nosso folclore. Quando aí estive com minha mulher, era nossa ideia irmos até ao Brasil com um conferencista que da parte literária se encarregasse, cabendo-me, a mim, a orientação geral da conferência, apresentação de algumas das nossas mais belas melodias populares, cantadas por minha mulher, às quais eu faria os respectivos comentários. Faltava-nos porém o conferencista e a verba necessária para as despesas de deslocação no estrangeiro. Creio que as dificuldades estão removidas" [Carta. A. Santos. António Ferro. 30/6/1946.].

A carta continua referindo o "encontro oportuno" com o Dr. Azevedo e pedindo diapositivos de "tipos e trajes nacionais, paisagens, monumentos nacionais, etc.", "para acompanhar a conferência com projecções fotográficas", documentando assim que o seu objecto de estudo não era apenas a MTP como fonte musical para compôr, mas que incluía outros aspectos etnográficos.

---

<sup>74</sup> Correspondência a nível institucional com o Dr. Ivo Cruz Director do CN (12/3/1945, 14/11/1946 e 31/12/1946), o Dr. António Medeiros Gouveia Secretário Geral do IAC (25/7/1945, 28/1/1946, 23/3/1946, 29/07/1946, 31/1/1947, 23/4/1947, 4/9/1947, 15/12/1947 e 24/12/1947), com Sir George Dyson Director do Royal College of Music (02/09/1946, 16/09/1946) e com o British Council (07/12/1945 e 29/5/1947). Outra correspondência profissional, de carácter mais pessoal, foi trocada com Alan Bush (25/01/1946, 20/03/1946, 23/03/1946, 09/04/1946 e 13/04/1946), Edward Dent (16/11/1945, 22/02/1946 e 27/02/1946) e Rodney Gallop (17/10/1946, 10/11/1946 e 24/07/1947).

<sup>75</sup> Esta correspondência inclui descrições de encontros e lições com Vaughan Williams, Alan Bush, George Dyson e Lloyd Webber. Refere ainda os tratados de Hindemith e Schönberg estudados, as análises de obras de Bartók e os exercícios de harmonia e contraponto realizados e os concertos a que assistiu.

<sup>76</sup> Escreve sobre o Cancioneiro Popular Português, em carta dirigida a um professor de Estudos Portugueses na Universidade de Oxford [Carta. A. Santos. Prof. Entwistle. 23/1/1947]. Num dos relatórios enviado ao IAC [Carta. A. Santos. IAC. 15/12/1947], descreve a sua participação no Congresso Internacional de Folclore em Londres (Setembro de 1947), referindo que nesse congresso Rodney Gallop elogiou os seus "trabalhos de recolha e harmonização dos nossos cantos regionais" [Ibidem] e que em Assembleia Geral do International Folk Dance Council (instituído em 1935), se decidiu a alteração do nome desse organismo para IFMC.

<sup>77</sup> Sobre o relacionamento entre A. Santos e António Ferro, a que nesta carta A. Santos chama "Ex.mo. Amigo", recolheu-se testemunho de que teria sido afectado na fase de preparação da exposição de fotografias de Angola em 1951 [Entrevista a José Bon de Souza. 12/12/1999]. Nessa altura o SNI impôs critérios de selecção das fotografias a expôr, que eram de natureza política e que contrariavam os critérios de selecção do investigador. A opinião do SNI foi preponderante, facto que o "magoou" [Idem].

Foi também em Londres que A. Santos foi apresentado a Rodney Gallop<sup>78</sup>, com quem já tinha trocado correspondência e que já o ouvira tocar:

"It was a great pleasure to hear you accompanying Astra Desmond's singing of your settings of Portuguese folksongs, and to know that you were in this country. I was glad to hear 'Eu ouvi rufar os tambores' with your very attractive piano accompaniment. Of the songs which were new to me, I liked 'Milho Grosso' best. Of the familiar ones, 'Santa Luzia' is a superb variant of the tune and a no less superb setting" [Carta. Rodney Gallop. A. Santos. 17/10/1946].

A. Santos já tinha realizado estadias de campo (em 1936, 1939 e 1943), transcrições e harmonizações de MTP. Em Inglaterra realizou as primeiras palestras sobre MTP de que foi encontrada documentação, a convite da Universidade de Oxford [Palestra em Oxford. Azevedo e Santos. 1947], da English Dance and Song Society e da Anglo-Portuguese Society [Palestra em Londres. Azevedo e Santos. 1947]). Foi também em Inglaterra que fez, como Delegado Oficial Português, uma comunicação com o título *Portuguese Folk Music* no Congresso Internacional de Folclore<sup>79</sup> [Carta. IAC. A. Santos. 15/12/1947]), que se encontrou com estudiosos de música tradicional (Vaughan Williams, Maud Karpeles, Rodney Gallop e Entwistle) e participou na fundação do IFMC. A. Santos viria a ser membro da Comissão Directiva (*Executive Board*) desta instituição, no período compreendido entre 1947 e 1951 [Karpeles 1969:31].

É provável que a participação de A. Santos na fundação do IFMC, tenha resultado do contacto com Vaughan Williams e Rodney Gallop, ou outros contactos estabelecidos através do Dr. Carlos de Azevedo e nas palestras realizadas. Neste período conheceu vários dos etnomusicólogos estrangeiros, com quem viria a trocar correspondência<sup>80</sup>.

Teve poucas oportunidades de se deslocar novamente ao estrangeiro, tendo-lhe sido recusado apoio, por parte das entidades portuguesas, para essas participações internacionais<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> Rodney Gallop foi um diplomata inglês, compositor e "folclorista", que estudou MTP na primeira metade da década de 30. A. Santos foi desde os Anos 30 intérprete assíduo das suas harmonizações de melodias de MTP e Rodney Gallop já o tinha ouvido tocar em emissões internacionais da EN [5ª Palestra na EN. s.a. 1937]. Conheceram-se em 1946, em Londres, num almoço em casa de Astra Desmond [Carta. A. Santos. Rodney Gallop 10/11/1946].

<sup>79</sup> O texto desta comunicação não foi encontrado. Apenas a correspondência com o IAC atesta a sua existência.

<sup>80</sup> Desta época e de Londres, foi encontrada correspondência com Vaughan Williams, Maud Karpeles, Rodney Gallop, Duncan Emrich e Douglas Kennedy. De Paris, com Jacques Chailley e Claudie Marcel-Dubois.

<sup>81</sup> Segundo a correspondência encontrada, foi convidado para assistir ao *Edinburgh International Festival of Music* [Carta. British Council. A. Santos. 29/5/1947], participar na *1st General Conference of the IFMC* em Basileia [Carta. Maud Karpeles. Embaixador de Portugal em Londres. 19/2/1948], na reunião da direcção do IFMC em Paris [Carta. A. Santos. Casa de Portugal em Paris. 30/5/1950], no *International Folklore Conference* na University of Indiana, Bloomington [Carta. Library of Congress. A. Santos. 16/6/1950], num colóquio realizado em Washington em Outubro de 1950 [Ibidem] e nos *Colóquios de Wegimont* [Carta. Paul Collaer. A. Santos. 24/11/1959]; foi ainda convidado para realizar uma exposição e dar lições no *Musée de L'Homme* ([Carta. A. Santos. Dr. Pales. 4/1/1954] e [Carta. A. Santos. André Schaeffner. 16/1/1954]).

Para além dos anos 1945/48, passados em Londres e Paris, as únicas deslocações ao estrangeiro feitas por A. Santos tiveram como destino a Holanda (1953, 54 e 63). Em 1954, visitou centros de estudos na Holanda, na Bélgica e em França, estabelecendo contactos profissionais com etnomusicólogos como Jaap Kunst<sup>82</sup>, Paul Collaer<sup>83</sup>, Jacques Chailley<sup>84</sup>, Claudie Marcel-Dubois<sup>85</sup> e André Schaeffner<sup>86</sup>, etnomusicólogos com quem trocava correspondência nas décadas de 50 e 60.

### 2.2.2. Formação musical e etnomusicológica

A. Santos realizou estudos formais apenas no âmbito da música erudita, tendo-se diplomado como pianista e compositor<sup>87</sup>. Considerou sempre, como veremos, que a formação musical era indispensável para se ser etnomusicólogo.

Com pouco mais de vinte anos, logo após a conclusão dos cursos de Piano e de Composição, iniciou estadias de campo em Portugal continental. Com trinta anos e como bolseiro no estrangeiro, continuou a sua formação e foi conhecendo estudiosos e as suas ideias e trabalhos no campo da etnomusicologia. Mais tarde afirmaria serem necessários anos de estudo para formar um etnomusicólogo:

"Em 1936, iniciei o duro trabalho de prospecção e recolha da música do nosso povo. Eleito onze anos depois membro da Comissão Executiva Internacional do International Folk Music Council, em contacto constante com alguns dos maiores folcloristas do mundo e com perfeito conhecimento da obra por eles realizada lamentei, durante anos, o pouco interesse que se verificava no nosso País, pelo estudo da arte musical popular. Este desinteresse transformou-se, quasi subitamente, numa curiosidade doentia e devo confessar que me apavora mais o entusiasmo febril que hoje se verifica por qualquer

---

<sup>82</sup> Jaap Kunst, o etnomusicólogo que cunhou a disciplina, trabalhava na altura no Museu dos Trópicos e foi o organizador da exposição de fotografias de Angola realizada por A. Santos. Trocaram correspondência a 4/11/1953, 4/1/1954a, 4/1/1954b, 13/1/1954a, 13/1/1954b, 2/2/1954, 31/3/1954, 7/4/1954, 4/6/1954 e ainda posteriormente a 1954 [Carta. A. Santos. Jaap Kunst. Pós 1954].

<sup>83</sup> Com Paul Collaer, Director do Cercle International d'Etnomusicologie de Bruxelles, trocou correspondência a 24/6/1959, 29/8/1959, 24/11/1959, 5/4/1960, 12/4/1960, 09/8/1960 e 12/8/1960.

<sup>84</sup> Jacques Chailley era musicólogo e leccionava na Université de Paris (Sorbonne), onde era Chefe do Departamento de Musicologia. Trocou correspondência com A. Santos a 25/2/1961, 4/3/1961, e 11/3/1961.

<sup>85</sup> Claudie Marcel Dubois, era Chefe do Departamento de Etnomusicologia do Musée Nationale des Arts et Traditions Populaires e, tal como A. Santos, membro da Comissão Directiva do IFMC. Uma carta de 24/12/1960, documenta serem conhecidos de há longa data (pelo menos desde 1947, ano em que ambos participaram na criação do IFMC).

<sup>86</sup> André Schaeffner, investigador do Musée de l'Homme em Paris, convidou A. Santos para realizar a sua exposição de fotografias de Angola nesse museu [Carta. Schaeffner. A. Santos. 16/1/1954].

<sup>87</sup> No CN estudou com Marcos Garin (Piano), Venceslau Pinto (Harmonia), Costa Ferreira (Contraponto e Fuga) e Luís de Freitas Branco (Classes Superiores de Composição e Orquestração). Como bolseiro do Instituto de Alta Cultura completou a sua formação em Londres (1945/47), onde estudou Composição e Análise com Lloyd Webber e George Dyson (Royal College of Music), Alan Bush (Royal Academy of Music) e Edward Dent. Ainda como bolseiro estudou em Paris (1947/48) com Noël Gallon (Contraponto e Fuga), Tony Aubin (Composição e Orquestração), Olivier Messiaen (Estética e Análise das Formas Musicais) e Charles Koechlin.

manifestação artística popular (espontânea ou fabricada) do que me entristecia então a falta de compreensão pelo real valor do nosso Cancioneiro Musical. É que não se nasce folclorista ou musicólogo; para merecer, com justiça, qualquer destes títulos, são necessários longos anos de trabalho árduo e aqueles que, sem preparação conveniente, começam a explorar este campo tão vasto e tão complexo, causam sempre, com a sua inconsciência e atrevimento, os maiores danos à arte popular. Alguns destes «curiosos» são bem intencionados, é justo reconhecê-lo, mas a sua influência nefasta junto do povo, no que respeita à conservação das suas tradições e costumes não deixa, por esse facto, de ser tão profunda quanto o são a sua ignorância e a sua ousadia" [Palestra no IAC. Anos 50].

Mas estes "longos anos de trabalho árduo" e o "duro trabalho de prospecção e recolha" foram precedidos pelos estudos que A. Santos fez como autodidacta. Não existindo nessa altura, em Portugal, nenhuma instituição que proporcionasse formação etnomusicológica, partiu para trabalho de campo com sólida formação em música erudita e foi aprendendo com os mestres que conheceu e através de publicações sobre a MTP<sup>88</sup> e etnomusicológicas.

Numa primeira fase, serviram-lhe de modelo Francisco de Lacerda (cujas harmonizações de canções populares, em particular as *Trovas*, A. Santos tocou e ensinou<sup>89</sup>) e Rodney Gallop (cujas canções também divulgou em recitais e palestras e harmonizando as melodias transcritas por este estudiosos de MTP<sup>90</sup>). Conhecia também os trabalhos publicados sobre MTP, desde o final do século XIX, tendo levado alguns consigo, para Inglaterra:

"Entre os poucos escritos referentes a estes assuntos que trouxe comigo de Portugal, encontrei duas versões musicais daquele romance (Nau Catrineta), uma açoreana (Ilha de S. Jorge) e outra do norte do Continente (Província do Minho), cujas cópias tenho o gosto de remeter a V.<sup>a</sup> Ex. Sobre a autenticidade destes documentos creio não haver dúvidas, dada a confiança que inspiram os nomes dos dois musicólogos que os recolheram e que foram, respectivamente, Francisco de Lacerda e Gonçalo de Sampaio.(...) é provável que V.<sup>a</sup> Ex. possa obter outras versões nos cancioneiros de Pedro Fernandes Thomás e de César das Neves. Ainda a título informativo, devo dizer que a versão do Continente, de que lhe envio cópia, figura no Cancioneiro Minhoto, do Prof. Gonçalo Sampaio (pag.150) donde V.Ex.a poderá, também, colher algumas notas de carácter bibliográfico que, provavelmente, não deixarão de o interessar" [Carta. A. Santos. Prof. Entwistle. 23/01/1947]<sup>91</sup>.

Ao conhecimento das referidas publicações de César das Neves e Gualdino Campos, Fernandes Thomás, Francisco de Lacerda e Gonçalo de Sampaio, somava-se o da

---

<sup>88</sup> Referem-se apenas as obras mencionadas na correspondência e palestras. Da biblioteca pessoal de A. Santos, não foi encontrada listagem.

<sup>89</sup> Disso deram testemunho as Professoras Maria Amélia Abreu (CN) e Olga Prats (ESML) que as executaram respectivamente em canto e piano, enquanto alunas de A. Santos.

<sup>90</sup> *Cantares do Povo Português* [Gallop 1936] foi a fonte utilizada na harmonização de melodias como *Manjerico*, (publicada em [EN 1948]) e outras inéditas não datadas (*Eu Ouvi Mil Vezes Ouvi, O Amor quando se Encontra, Uma Cantiga de Ceifadores e Nossa Senhora do Almurião*). Também em emissões da EN [Palestras na EN. s.a. 1937 e 1938] tinha apresentado harmonizações feitas por Rodney Gallop (*Cantiga de Ceifa* e outras sem título indicado).

<sup>91</sup> Os livros a que se refere são, por ordem cronológica de edição: [Neves e Campos 1893], [Idem 1895], [Idem 1898], [Thomás 1913], [Idem 1919], [Lacerda 1935] e [Sampaio 1940].

documentação publicada por Rodney Gallop e outra sobre MTP publicada em inglês ([Gallop 1936], [Armstrong 1940] e [Schindler 1941]), que se sabe ter recomendado a uma estudiosa que não dominava a língua portuguesa [Carta AS. Vige Langeirn. 14/7/1953].

Para além das publicações e das suas estadias de campo, consideram-se importantes para a sua formação os contactos profissionais que desenvolveu enquanto estudou no estrangeiro. Em Inglaterra destacamos Vaughan Williams, Maud Karpeles e Douglas Kennedy (todos de órgãos directivos do IFMC), Rodney Gallop e W. Entwistle (da Universidade de Oxford). Em França, Jacques Chailley (Institut de Musicologie, Université de Paris), Claudie Marcel-Dubois (Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris) e André Schaeffner (Musée de l'Homme, Paris). Já na década de 50, destacamos as relações profissionais com Jaap Kunst<sup>92</sup> (Instituto dos Trópicos, Amsterdão), Paul Collaer (Colóquios de Wegimont, Bélgica) e Duncan Emrich (Library of Congress, Washington).

No mesmo período, foram provavelmente efectuados outros contactos com estudiosos que assistiram às palestras dadas pelo Dr. Carlos Azevedo e A. Santos (na Universidade de Oxford, English Dance and Song Society e Anglo-Portuguese Society) e com os membros fundadores do IFMC, hipótese que não foi possível confirmar.

No grupo de etnomusicólogos considerados importantes por A. Santos, sobressaem Béla Bartók, que citou frequentemente em cartas e palestras, e Zoltán Kodály<sup>93</sup>, dois investigadores que não chegou a conhecer.

O conhecimento da obra destes e outros mestres estrangeiros da etnomusicologia é de algum modo surpreendente já que na época eram escassos os contactos internacionais no âmbito da disciplina. A. Santos considerava que as instituições oficiais portuguesas tinham total desconhecimento do que se ia fazendo no estrangeiro e do que era a etnomusicologia como ciência [Carta. A. Santos. Presidente do Conselho Superior do IAC. 10/6/1965]. Essa ignorância era-lhe visível, no pedido que o IAC (organismo oficial que patrocinava há quinze anos os seus trabalhos de investigação no campo da etnomusicologia) lhe fizera, para que entregasse relatório sobre o seu trabalho de "transplantação da música popular para a música erudita (...) tal como o fizeram Bartók, Falla, etc." [Idem]. A resposta de A. Santos explicava existirem diferenças entre um etnomusicólogo e um compositor, e nomeava etnomusicólogos estrangeiros de renome, salientado que nenhum era compositor, incluindo: Marius Schneider (Alemanha), Walter Wiora (Alemanha), Paul Collaer (Bélgica), Constantin Brailiou (Suíça), K.

---

<sup>92</sup> Jaap Kunst cunhou a disciplina com o seu livro *Ethno-musicology*, que ofereceu a A. Santos [Carta. Légation du Pays Bas. A. Santos. 2 /11/1955]. Já anteriormente lhe tinha enviado o seu trabalho "Cultural relations between the Balcans and Indonesia" (não encontrado) e um livro (não especificado) de Mantle Hood, como documentado no agradecimento feito por A. Santos [Carta. A. Santos. Jaap Kunst. s.d. pós 1954].

P. Wachsmann (U.S.A.), Father A. M. Jones (Inglaterra), Jaap Kunst (Holanda) e Claudie Marcel-Dubois (França). Exceptuando Brailiou, A. Santos trocou correspondência com todos estes etnomusicólogos<sup>94</sup>, que eram, para ele, os "Mestres da Etnomusicologia" [Ibidem].

Este era o mundo escondido de A. Santos, que poucos em Portugal sabiam que existia. Dos estudiosos de música tradicional, apenas parece ter considerado seus colegas os etnomusicólogos estrangeiros referidos. Colegas em Portugal, A. Santos apenas considerava os músicos eruditos, em especial os que também leccionavam no CN, um grupo restrito e muito seleccionado, que pouco conheciam dos seus trabalhos etnomusicológicos. Mas o seu empenhamento no estudo da MTP era grande, como testemunham familiares e amigos:

"A grande vocação dele era a Etnomusicologia. Foi por aí que ele enveredou. Muitas vezes, quando eu era miúdo, adormeci ao som das músicas que ele tocava, das canções, talvez das canções populares que ele estava a harmonizar naquela altura. Eu assisti à génese de tudo isso. As recolhas, o que ele pretendia... Pretendia uma coisa que nunca existiu. Queria criar um centro de Etnomusicologia em Portugal. E lutou por isso a vida toda. Mas não foi criado... Esse centro seria o centro de pesquisa, de estudo de música popular... - e o nosso cancionário é riquíssimo! É fabuloso! - para criar a escola de música portuguesa, escola erudita de compositores. Como o Bartók..." [Entrevista a Rui Serôdio. 31/1/1997].

Da análise da correspondência, entrevistas e palestras de A. Santos, confirma-se que pretendia "salvar do desaparecimento" trechos de música tradicional que considerasse "puros", "autênticos" e "com valor estético" e "artístico". A documentação, a "preservação" da música tradicional, possibilitaria a criação de uma "escola de compositores portugueses", que criariam uma "linguagem nacional musical". Permitiria ainda a realização de estudos etnomusicológicos e multidisciplinares a partir da documentação recolhida. A. Santos afirmou ter como objectivo:

"salvar uma parcela importante do património artístico e espiritual da Nação, fixando, por meio de gravações, as expressões de arte musical do povo" e dar "contribuição para os estudos de Etnomusicologia em geral, e para a formação duma escola ou estilo de cunho nacional. A finalidade é pois fazer uma obra de cultura" [Diário Insular. 1/12/1957].

---

<sup>93</sup> Em carta dirigida a Marie Slocombe, Tília Santos agradece-lhe o envio feito pela BBC a Kodály, a pedido de Artur Santos, dos discos editados pela BBC [Carta. Tília Santos. Music Department of the BBC. 1/7/1965].

<sup>94</sup> Com Schneider, Wiora e Waschman, a correspondência encontrada diz respeito ao envio de discos etnográficos com MTA gravada por A. Santos, e contém agradecimentos e elogios. Com Kunst, Collaer e Marcel-Dubois, a correspondência é mais pessoal, sobre encontros passados ou relacionada com convites feitos a A. Santos para participar em congressos ou fazer exposições. Apenas com Collaer e Jones foi encontrada correspondência sobre questões etnomusicológicas: com Collaer, director dos Colóquios de Wegimont, a correspondência atesta o interesse pela musicologia comparativa, particularmente pelas comparações entre a MTP e a de Países do Norte do Mediterrâneo [Carta. Paul Collaer. A. Santos. 24/11/1959]; com Jones, professor na School of Oriental and African Studies da Universidade de Londres, sobre música tradicional africana [Carta. Rv. Jones. A. Santos. 11/3/1954].



Em muitas cartas, entrevistas e palestras A. Santos sublinha o "espírito de missão" que o animava e a importância que atribuía às "recolhas etnográficas" já realizadas e por realizar.

Os objectivos que estimularam o seu trabalho ao longo da sua carreira estão explicitados nas suas cartas e palestras e podem ser sintetizados por expressões como "missão", "tarefa importante" ou "obrigação moral" de "salvar", "fixar" e "conservar" a MTP, a que se contrapõem outras como "risco de desaparecimento", "esquecimento", "abandono" e "extinção". Insistia na "urgência" da "prospecção" e "recolha" antes que a documentação se perdesse, ou ficasse irremediavelmente "contaminada", "adulterada", "descaracterizada" pela acção da rádio e da televisão que chegavam mesmo aos locais mais recônditos. Era a MTP de "meios rurais" e "isolados", que acreditava ser a mais semelhante à do passado, que queria documentar. A rápida evolução de modos de vida, punha em risco a preservação de muitas tradições, que era imperioso recolher "sistemática" e "rigorosamente". Pretendia por isso documentar a MTP seleccionada segundo critérios de "qualidade artística" e "estética", os exemplos musicais mais "antigos", "autênticos" e "puros", fazendo gravações, transcrições, apontamentos, esboços, fotografias e filmes e reunindo publicações sobre o produto sonoro e o contexto em que era produzido. Procurava as "manchas folclóricas" onde se conservava mais "pura" e "autêntica" a "arte do povo", que pretendia estudar em todo o território continental e insular, para elaborar uma "carta folclórica do País". Estudava o "folclore musical", "património artístico e espiritual da Nação", a "música folclórica", "do povo", "popular" ou "rústica", com as suas "canções populares" ou "cantos regionais" constituindo o "nosso cancioneiro musical", que descrevia com orgulho.

Mas, nos anos 30, era como jovem compositor que queria compôr música erudita portuguesa, que sentia o imperativo de estudar a MTP, como Bartók. Nos anos 50, continuava a subscrever as mesmas ideias, mas já como "folclorista" e depois etnomusicólogo:

"Pretendi descobrir a razão por que, em Portugal, não nascera ainda uma escola de música erudita (...) não se fizera ainda o inventário e estudo da música do povo. Nos Países onde os problemas da Cultura Musical se estudam em profundidade, esse trabalho começara a ser feito em fins do século passado; os compositores tinham à sua disposição o alimento necessário aos seus espíritos, sequiosos de uma linguagem nova, e a música erudita, com cunho acentuadamente nacional tornou-se uma realidade em Espanha, em Inglaterra, na Rússia, na Hungria, no Brasil, etc. (...) Bela Bartók, o grande génio da música do nosso século, escreve também: 'Qual é a melhor maneira de um compositor colher os plenos benefícios dos seus estudos de música folclórica? É assimilar o seu idioma tão completamente que seja capaz de esquecer tudo acerca dela, e usá-la como sua própria língua-Mãe.' Quando li estas palavras de Bartók publicadas em 1950, senti uma emoção profunda, por ver confirmada por um grande mestre a razão que me assistia quando, em 1936, iniciei o duro trabalho de prospecção e recolha da música do nosso povo." [Palestra no IAC. Anos 50].

Continuava nessa altura a insistir na urgência da documentação do "cancioneiro musical" e na sua importância para criação de uma escola de composição de "cunho nacional":

"Urge , que (...) se dê início a uma série de campanhas, superiormente orientadas, para recolha de todo o material existente. Se não o fizermos cometer-se-á, conscientemente, uma falta grave e irreparável que, sem dúvida, nos será apontada pelas gerações futuras, aliás com inteira justiça, falta tanto mais grave quanto é certo que isto significaria a perda definitiva, não só do nosso Cancioneiro Musical, mas também dos preciosíssimos elementos e sugestões que dele se poderão colher e que, utilizados com inteligência por compositores de verdadeiro mérito, os poderão levar à criação de música erudita, com acentuado e indiscutível cunho nacional" [Carta. A. Santos. IAC. 14/6/1952].

Na carreira de A. Santos, a sua "missão" de "salvar" a MTP, acabou por se sobrepor à sua vocação como compositor<sup>95</sup>. O objectivo de recolher para compôr, foi substituído pelo objectivo de recolher para permitir estudos posteriores:

"No momento presente, dada a rapidez assustadora com que vão desaparecendo exemplos dos mais valiosos da música popular, uma tarefa deve sobrepor-se a todas as outras (...): a de salvar do total desaparecimento documentos preciosos, investigando e recolhendo, enquanto é tempo, o material que há-de servir de base a todos os trabalhos subsequentes. Por ser esta a minha opinião resolvi sacrificar a carreira de compositor à actividade ingrata e extenuante de investigador; quando me faltarem as energias para subir a montes e descer a vales, entregar-me-ei de novo a trabalhos de gabinete, e o material por mim recolhido poderá ser consultado por musicólogos, compositores, filologistas, fonólogos, historiadores e por todos os demais estudiosos a quem possa interessar" [Carta. A. Santos. IAC. 10/6/1965].

Durante toda a sua carreira etnomusicológica, A. Santos continuou a considerar importante proceder ao "levantamento geral" da "carta folclórica" ("continente" e "território insular") com "criteriosa recolha" do "cancioneiro musical", fixando o material encontrado por meio de registos de som, complementado por tudo o que constituísse informação útil (apontamentos escritos, fotografias, filmes, etc.). Mas nos anos 50 e 60, referiu também querer estudar o "cancioneiro popular" nos seus diferentes aspectos ("artístico", "social" e "psicológico") e que esses trabalhos etnomusicológicos permitissem a realização de estudos noutras áreas científicas. Procurava então criar um arquivo que reunisse e produzisse documentação (livros, gravações sonoras em bobines magnéticas e em discos, fotografias e filmes), organizasse uma biblioteca que reunisse uma colecção importante de publicações sobre etnomusicologia, possuísse uma fonoteca, fototeca ("ficheiro fotográfico") e filmoteca. Esta instituição deveria também promover o intercâmbio com os organismos congéneres no estrangeiro [Palestra no IAC. Anos 50] e encarregar-se da formação de etnomusicólogos [Projecto de Regulamento do CEE/IAC. 1964 ou 1965]. A criação em Portugal de uma

---

<sup>95</sup> As obras que foram tocadas em concerto e as que foram editadas, foram compostas nos Anos 30 e 40, assim como a maior parte das obras inéditas datadas. Foi após o período em que estudou no estrangeiro (1945/48), logo seguido do trabalho de campo em Angola (1949), que A. Santos passou a dedicar-se à etnomusicologia, sempre que lhe era concedida autorização para suspender as suas actividades lectivas no CN.

instituição estatal desse tipo, seria também o reconhecimento oficial da etnomusicologia como ciência<sup>96</sup>.

### 2.3. Artur Santos e o Estado Novo (1933-1974)

A. Santos nunca teve qualquer cargo político. A documentação e depoimentos recolhidos não sustentam qualquer ligação a actividades políticas, mas antes o seu desinteresse pelo assunto<sup>97</sup>. No entanto, teve cargos oficiais em pleno Estado Novo, a sua carreira foi apoiada por personalidades importantes do regime e alguns descreveram-no como conservador:

"Era conservador... muito conservador. (...) Dava-se bem com o Dr. Ivo Cruz, embora não tivesse entrado no Conservatório pela mão dele. Lembro-me do Professor Artur Santos dizer que tinha sido convidado pelo Dr. Mário de Figueiredo, que era de Coimbra, amigo de Salazar - era da Câmara Corporativa e Ministro da Educação (...). Pequenos atritos é possível que os tivessem tido porque o Dr. Ivo Cruz não concedia de boa vontade as equiparações a bolseiro que ele pedia, (sempre era um professor a menos com que o CN ficava e os pareceres nem sempre eram positivos), mas apesar disso eles davam-se bem" [Entrevista a Elisa Lamas. 18/4/2000].

A este faceta "conservadora", outros contrapõem o seu sentido crítico, durante o Estado Novo e depois de 1974, não o descrevendo como "conservador":

"Todos [na SPA] tínhamos um respeito indiscutível por ele. Ele era um homem muito crítico, tinha sido antes de 74 e continuava a ser. O meu pai, que sempre foi de esquerda, tinha muito respeito por ele. Aliás a SPA [Sociedade Portuguesa de Autores] que sempre foi aberta a todos os quadrantes políticos, foi sempre conotada com a esquerda, com o Dr. Luís Francisco Rebelo, o Saramago, Mourão Ferreira e tantos outros. Artur Santos foi Vice Presidente da SPA... Se ele tivesse sido pró salazarista não teria com certeza sido eleito Vice Presidente" [Entrevista a António Vitorino de Almeida. 12/4/2000].

Mesmo personalidades declaradamente de esquerda, sabendo que a sua actividade tinha sido apoiada por instituições do "regime", não o consideraram "pró regime":

---

<sup>96</sup> Essa instituição chegou a ser criada em meados dos anos 60, mas teve existência efémera. Para além de documentação sobre a constituição de um Conselho Director presidido por A. Santos, do Projecto de Regulamento e da atribuição de verbas para funcionamento, não foi encontrada outra documentação sobre o seu funcionamento, que consideramos provável existir no espólio do IAC, não acessível a consulta.

<sup>97</sup> A. Santos foi amigo de pessoas de diferentes posicionamentos políticos e nunca desenvolveu actividades políticas, como testemunhado: "Era uma pessoa encantadora, muito educado, sempre com piadas, nunca punha problemas. (...) Como definiria o seu carácter? Vertical! Era uma pessoa vertical. (...) Quanto a política nunca se metia nessas coisas. Nem para um lado nem para o outro. O meu cunhado, que era grande amigo dele, assinou uma lista para eleições livres, chegou a ter uns problemas por causa disso. O Artur Santos não, era mais conservador, mas sem excessos. Nunca lhe conheci actividades políticas" [Entrevista a João Falcão. 30/12/1999].

"Quanto ao seu posicionamento político, os compositores durante o Estado Novo podem agrupar-se em três grupos. Os abertamente pró regime, como o Ruy Coelho, os abertamente contra o regime, como o Lopes Graça, e outros como o Frederico de Freitas, Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes, Cláudio Carneiro e o próprio Artur Santos, não afectos ao regime. O seu labor criativo foi com certeza num regime de opressão, de repressão, mas não se pode dizer que todos os que tenham trabalhado para o SNI [Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo] ou para EN fossem pró regime. Se não, éramos todos. (...) Artur Santos era uma pessoa equilibrada, sensata. Convidei-o para Vice Presidente da SPA e toda a gente conhece o meu posicionamento de esquerda. A lista que o propôs tinha o Carlos Paredes, Fernando de Castro, ... também não deixava dúvidas. Aliás acho que o Lopes Graça, com quem ele se dava muito bem, também foi apoiante da lista. E olhe que o Artur Santos foi eleito por unanimidade" [Entrevista a Luís Francisco Rebelo. 13/4/2000].

Apesar do sentido crítico de A. Santos<sup>98</sup>, referido por muitos dos entrevistados, colegas e amigos de várias tendências políticas afirmaram que "não queria ter problemas com ninguém"<sup>99</sup>:

"Queria dar-se bem com tudo e com todos, procurar as soluções certas, com as pessoas certas, sem ter problemas. Era incapaz de dizer mal de alguém. Às vezes notava-se que não gostava muito de alguém, mas mal não dizia, nunca. (...) Não, o Artur Santos não era do regime. Não queria ter problemas com ninguém. Contou-me que na campanha de Angola havia pessoas a vigiá-lo. (...) As fotografias de que ele gostava mais, para sua grande pena, não foram autorizadas para a exposição do SNI. Se apareciam lanças ou outras armas africanas, tudo o que eles não achassem estar relacionado com a música foi proibido. Ele falava disso com mágoa" [Entrevista a José Bon de Souza. 12/12/1999].

Os entrevistados descreveram assim A. Santos como um homem vertical, equilibrado, apolítico ou conservador sem excessos, que não era do Regime, mas que não queria arranjar problemas, um homem que todos consideraram merecedor de respeito.

Na documentação encontrada das suas actividades como compositor, professor e etnomusicólogo, verifica-se que A. Santos foi apoiado por vários organismos estatais durante o Estado Novo (1933-74): a EN, deu-lhe emprego (1940), premiou-o (1943), editou obras suas (1944 e 48), incluiu outras em festival (1956), concertos e programas radiofónicos (anos 30 a 90, na EN e depois na RDP); o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) colaborou na realização de uma palestra (1947), organizou uma exposição

---

<sup>98</sup> Este sentido crítico manifesta-se, a nível profissional, nas cartas que escreveu a altos dignatários de instituições oficiais, chamando a atenção e protestando contra a falta de apoio dado aos trabalhos etnomusicológicos.

<sup>99</sup> Também está documentado que considerava perigoso o envolvimento político, durante o Estado Novo: "Era de enorme verticalidade e não era do regime: era apolítico. Tentou dissuadir-me de ter actividades políticas e disse-me 'olhe o que aconteceu com o Lopes Graça'. Estava preocupado comigo, não queria que eu arranjasse problemas" [Entrevista a José Manuel Bettencourt da Câmara. 13/2/2000]. Outros alunos referem que A. Santos, tendo conhecimento de posições políticas contra o regime, nunca tinha abordado tal assunto [Entrevista a Olga Prats. 17/12/1999].

(1951) e convidou-o para júri de um concurso (1960); trabalhou no CN entre 1941 e 80, sob a tutela do Ministério da Educação Nacional, tendo como director o Dr. Ivo Cruz (membro da Câmara Corporativa) e tendo sido escolhido para o lugar pelo próprio Ministro da Educação (também ele membro da Câmara Corporativa); o IAC concedeu-lhe sete vezes equiparação a bolseiro entre 1945 e 1965 e os seus trabalhos etnomusicológicos foram apoiados pelas Juntas Gerais de Angra, Ponta Delgada e Funchal (1952 a 63).

Os organismos particulares para quem A. Santos trabalhou incluem apenas a Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG) em 1949, que também era controlada pelo Estado, o Instituto Cultural de Ponta Delgada (1952 a 1965), que era financiado pela Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada (JGPD), e a FCG (1959 a 1974), o único organismo estritamente particular, para quem A. Santos trabalhou.

A conclusão óbvia é que as actividades profissionais de A. Santos foram feitas no quadro do regime e apoiadas pelo regime. Mas, como testemunhou Luís Francisco Rebelo, isso não caracteriza A. Santos como "pró regime".

Crítico por natureza, A. Santos reagiu ao poder instituído quando este lhe pôs impedimentos ao seu trabalho. Era amigo de António Ferro (Director do SNI e da EN, homem forte do regime) [Carta. A. Santos. António Ferro], mas queixou-se da selecção das fotografias de Angola, que o SNI lhe impôs por motivos políticos e que se opunham aos seus critérios estéticos, artísticos e científicos [Entrevista a José Bon de Souza. 12/12/1999]; tinha bom relacionamento com Ivo Cruz, mas reagia às dificuldades postas aos seus pedidos de equiparação a bolseiro [Entrevista a Elisa Lamas. 18/04/2000]; foi durante 20 anos apoiado pelo IAC, mas protestou contra a ignorância manifestada em relação ao seu campo de estudos [Carta. A. Santos. Presidente do Conselho Superior do IAC. 10/6/1965]; acusou o poder instituído de falta de visão, em relação à documentação da MTP [Idem] mas, por outro lado, afirmava querer estudar o "património artístico da nação", utilizando a terminologia característica da Propaganda Nacional, a Política do Espírito de António Ferro.

É por isso compreensível que o regime, que respeitava o seu valor, tenha acarinhado a obra de A. Santos: o "nacionalismo" era a ideologia estatal, "nação" e "identidade nacional" eram conceitos centrais para o regime. A obra de A. Santos tinha o carácter de "missão", "A Bem da Nação", como estavam assinadas cartas que recebeu, confirmando-lhe apoios e autorizações, uma frase marcante do Estado Novo. A terminologia empregue por A. Santos em palestras e pequenos textos publicados, era também cara ao regime. Nesta incluía-se "salvar o património artístico e espiritual da nação", "conservar as expressões de arte rústica do povo", formar uma "escola de composição de cunho nacional" que, do ponto de vista do poder político, contribuíam para a "institucionalização da Portugalidade":

"O Estado Novo viu na coesão moral o seu imperativo categórico. Este primacial pacto autorizaria a emergência de um plano de unificação simbólica. Nos alvares dos anos trinta, o regime propunha já mobilizar-se para fazer viver a sua grande ideia. Tratar-se-ia - de imediato o adivinhámos - de conseguir institucionalizar a Portugalidade" [Rosas 1992:394].

Também o conceito de "património espiritual da nação" utilizado por A. Santos, para referir a MTP, nos remete para a Propaganda Nacional:

[António Ferro] "Queria apenas dos seus ouvintes uma «atitude» concordante. Nesse sentido, propôs-lhes que considerassem um par antinómico corrente - «a luta constante que se trava dia a dia, hora a hora, entre o espírito e a matéria» - , todavia suficientemente claro para suscitar adesões imediatas à sua futura obra de «propaganda nacional», a qual pretendia que viesse a ser «a defesa consciente, sistemática, de todas as ideias e crenças» destruidoras de «certo materialismo grosseiro, animal». Propunha assim a criação à volta do Secretariado de uma «frente comum», baseada «nos princípios morais e espirituais (...) legados pelo cristianismo e que, longe de constituírem convenções ou preconceitos», eram «filhos de um estudo profundo, divino mas realista do homem e da sua alma» [SPN s.d.:5-6 cit. In Rosas 1992:411].

António Ferro vinha, desde os anos 30 no Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), depois transformado em SNI, desenvolvendo a sua abrangente Política do Espírito, segundo a qual "O SPN deveria preparar a necessária «atmosfera» capaz de desencadear o aparecimento de uma «arte saudável»" [Rosas 1992:411]. Nesta altura a EN promovia a divulgação de música antiga e obras musicais baseadas em música tradicional e as obras de A. Santos foram certamente consideradas "arte saudável", como atestam os elogios feitos pelo Ministro de Educação à *Suite Antiga*, após a sua audição em concerto [Carta. A. Santos. António Emílio Campos. 11/3/1942]. O próprio António Ferro apoiou A. Santos, (nas palestras realizadas em Inglaterra, em 1947, e na exposição do SNI, em 1951), como seria de esperar, já que o objectivo de A. Santos de "conservar as expressões de arte rústica do povo", também se enquadrava no plano de propaganda:

"propondo a apropriação das manifestações diferenciadoras da raça lusitana - «selo da pátria espiritual», a arte folclórica propiciaria imagens da «pobreza» «honrada», «limpa», «ascética e filosófica» -, a propaganda apelou aos valores culturais submersos porque, evidentemente, se ajustavam à utopia salazarista. A retenção de motivos e formas do artesanato indígena permitir-lhe-ia exibir a rusticidade, o conservadorismo, o tradicionalismo e reivindicar o seu carácter arquétipo. As marcas da alma do povo personificariam a unidade funcional de toda a comunidade" [Rosas 1992:438].

A obra produzida por A. Santos, pela ideologia subjacente e pelos apoios e recepção que teve, é enquadrável no regime político durante a qual foi realizada. No entanto, é necessário sublinhar que A. Santos recolheu o mesmo tipo de repertório que outros investigadores, como por exemplo Giacometti, junto de populações rurais. Defendeu a criação do mesmo tipo de linguagem musical que, por exemplo, Lopes Graça. Terá A. Santos servido o regime? Pretenderia, como defendia a Cartilha da União Nacional "despertar sentimentos de elevado nacionalismo e apaixonada ambição de grandeza pátria e fé nos seus destinos" [Pacheco s.d.3]?

A análise da documentação recolhida leva-nos a concluir que A. Santos não esteve directamente ao serviço do regime. Foram critérios musicais que orientaram A. Santos e não objectivos políticos. Preocupavam-no valores artísticos e estéticos e não os fins políticos. Sempre insistiu que o poder político tinha a obrigação de contribuir para preservar a "arte do povo". Defendia que a música tradicional tinha qualidade artística e estética e deveria ser utilizada na criação da música erudita. Lopes Graça era da mesma opinião, Kodály e Bartók também e os três foram membros de partidos comunistas. Considerava-se em "missão", ao serviço da "nação", mas comprovadamente o trabalho de campo que desenvolveu foi primeiro ao serviço da composição de música erudita e depois ao serviço da etnomusicologia, nunca ao serviço da ideologia estatal.

A. Santos recolheu documentação junto de populações rurais, caracterizadas pelo seu isolamento e condições de vida precária, mas destinou os resultados do estudo (edições de discos), a investigadores de vários Países e a uma elite cultural. As palestras para divulgação da MTP foram realizadas para um público seleccionado (incluindo altos funcionários do poder instituído), sendo grande o contraste entre as condições de vida documentadas e as do público presente.

Para alguns dos entrevistados, talvez por isso A. Santos tenha sido injustiçado, pelos que, após a Revolução do 25 de Abril de 1974, o acusavam de ter sido do regime ou "situacionista" [Entrevista a José Atalaya. 9/1/2000]. Mas, embora estivesse bem posicionado em relação ao poder instituído, A. Santos também se sentiu injustiçado pelas autoridades oficiais, principalmente por nunca ter sido contratado como etnomusicólogo. Achava ter direito a uma posição estável, para não ter de depender de boas vontades esporádicas para fazer investigação e, em meados dos anos 60, fez um ultimato ao IAC:

"O apaixonado interesse que minha Mulher e eu devotamos a esta ciência (ao serviço da qual sacrificámos os melhores anos da nossa vida), o convencimento da obrigatoriedade que cabe a Portugal, como País ainda riquíssimo em espécies folclóricas, de contribuir, como está já acontecendo, para os aprofundados estudos da especialidade que se estão realizando em todo o mundo culto e a convicção de que o esforço até hoje dispendido viria a ser devidamente apreciado e o nosso lugar clara e justamente definido dentro do organismo oficial que urge criar para garantia do prosseguimento e natural desenvolvimento destes estudos, têm mantido em nós a dose de temeridade necessária para prosseguirmos na defesa de uma causa que o bom senso de há muito nos aconselhou a abandonar (...) desanimado pela falta de apoio encontrado no Instituto de Alta Cultura e a braços com uma situação material difícil, senti chegar o momento que de há muito se impunha: de comunicar, superiormente, o firme propósito de não prosseguir nestes trabalhos sem que fôssem oficialmente definidas e garantidas, neste campo de actividade, não só a minha posição, mas também a de minha Mulher - única forma de assegurar a tranquilidade de espírito necessária para a boa realização das missões de que venhamos a ser incumbidos" [Carta. A. Santos. Presidente do Conselho Superior do IAC. 6/3/1965].

Um ano depois, o IAC decidiu formar o CEE/IAC e constituir um Conselho Director, de que A. Santos foi director [Carta. IAC. A. Santos. 26/4/1966]. Este queria há muito ver criado um arquivo de música tradicional, um centro de estudos e uma escola de etnomusicólogos.

Tinha escrito cartas e tido audiências com ministros, secretários e outros funcionários. Acreditando ter conseguido a institucionalização que pretendia, viu mais uma vez os seus esforços gorados. Em 1969 desistiu definitivamente: abandonou a etnomusicologia. No mesmo ano morreu Tília Santos. Os entrevistados relacionam o abandono da carreira etnomusicológica que A. Santos vinha desenvolvendo, com a morte da sua esposa<sup>100</sup>:

"A Tília era uma mulher superiormente inteligente. Estavam à altura um do outro e ela era um ótimo suporte. Com a morte dela e a falta de compreensão dos organismos oficiais, ficou em baixo afectiva e profissionalmente. Sentiu que falhou e desistiu de lutar. Não tinha energia para levar a tarefa adiante" [Entrevista a M<sup>a</sup> Augusta Barbosa. 13/2/2000].

Memórias dos anos 80, dão consistência à versão do homem desanimado, ainda interessado em questões etnomusicológicas mas não querendo desenvolver qualquer tipo de actividade com elas relacionada:

"Não quis participar [na Quinzena de Etnomusicologia promovida pela JMP em 1982] mas foi muito simpático. Esteve sempre presente e endereçou-me palavras de estímulo. Falou com entusiasmo da campanha de África, mas no geral achei-o muito abatido [Entrevista a José Alberto Sardinha. 9/3/2000.].

Os relatos dos anos 80, são ainda mais tristes. Os mais íntimos lembram a falta de interesse pela vida que A. Santos lhes confessou ter. Pessoas que mal o conheciam, testemunharam no mesmo sentido:

" Encontrámo-nos no Café Nicola [para reverem as transcrições musicais a publicar em 1986]. Eu esperava encontrar alguém de personalidade obsessiva e grau de exigência brutal que apresentasse reservas ao trabalho feito e afinal ele foi muito prestável, doce até. Das transcrições disse estar tudo bem, que não era preciso emendar nada. Surpreendeu-me. A conversa foi fácil e agradável, concordou que era sempre aproximado o que se transcrevia, que não se conseguiam grafar flutuações rítmicas ou afinações nas vozes, que também ele fazia aproximações porque eram necessárias para que as transcrições ficassem legíveis e que muito rigor só complicava a leitura. (...) Foi prestável e simpático, mas achei-o triste. Fiquei com a sensação de que ele pressentia a sua morte" [Entrevista a Domingos Morais<sup>101</sup>. 1/3/2000].

A. Santos veio a falecer, menos de um ano depois, em 5 de Junho de 1987.

---

<sup>100</sup> Também no contexto familiar atribuem o abandono da carreira à morte da sua esposa: "Ela morreu em Dezembro de 69 e ele ficou completamente desfeito. (...) Se nas recolhas a Tília teve uma participação activa? Teve, então não teve? Ele tinha o conhecimento, era realmente um indivíduo muito tecnicista, muito artista, tudo isso. Mas era uma pessoa desprendida, não era um indivíduo mediático, não gostava de se expor, não gostava de aparecer, não gostava que falassem dele. Era uma pessoa reservada, fechada. A Tília era precisamente o contrário. Foi ela que lhe fez a imagem. Ele era um valor ignorado, que não aparecia em lado nenhum e detestava qualquer espécie de referência pública. Sempre o conheci assim. Mas, enquanto a mulher era viva, ela puxava por ele nestas coisas das recolhas. Ele sentia que havia necessidade de o fazer, que era realmente uma pessoa qualificada para o fazer, mas por si próprio não o teria feito [Entrevista. 31/1/1997. Rui Serôdio].

<sup>101</sup> Domingos Morais testemunhou que em 1986 pediu a A. Santos para rever transcrições de MTA gravada por A. Santos, que viriam a ser publicadas em [Veiga de Oliveira 1986]. Também elogiou a qualidade das gravações de A. Santos, em especial das faixas com violas da terra.



### 3. A actividade etnomusicológica (1936-1969)

Propomos a divisão da actividade etnomusicológica de A. Santos em cinco períodos. Os critérios de divisão foram utilizados segundo o trabalho de campo<sup>102</sup> e de gabinete desenvolvido por A. Santos ao longo da sua carreira profissional. No primeiro período definido, fez estadias de campo ainda como compositor e nos três períodos seguintes já como investigador. Nestes, os critérios de divisão utilizados são primeiro geográficos e depois cronológicos. A fase final da carreira etnomusicológica de A. Santos foi caracterizada pelo trabalho de gabinete que desenvolveu.

No período que se estende entre 1936 e 1948, A. Santos realizou a sua aprendizagem no domínio da etnomusicologia e as suas primeiras estadias de campo no continente português. Esta aprendizagem foi feita através da aquisição de um conhecimento aprofundado da literatura e através dos contactos que travou com etnomusicólogos estrangeiros. Foi neste período que realizou as primeiras estadias de campo na Beira Baixa (1936 e 1943), Trás-os-Montes (1939) e Minho (1943), ainda em prol da Composição e de que resultaram exclusivamente transcrições musicais e harmonizações. Divulgou a MTP e obras eruditas escritas a partir dela através de programas de rádio e palestras-concertos.

Os períodos seguintes foram definidos de acordo com o trabalho de campo realizado em Angola (1949), na Beira Baixa e Beira Alta (1956) e nos Açores e Madeira (1952-1965). Foram dedicados à documentação e ao estudo da música tradicional, tendo todas as estadias de campo sido realizadas com apoios institucionais. A documentação produzida nestes períodos inclui gravações sonoras, consideradas por A. Santos como indispensáveis, para além de notas de campo, transcrições musicais, fotografias e filmes. À documentação do produto sonoro, manifestado nas primeiras estadias de campo, aliava-se agora o interesse em documentar outros aspectos relacionados com o produto musical em estudo.

O último período, entre 1960 e 1969, é caracterizado pelas tentativas de institucionalização da etnomusicologia em Portugal e pelo trabalho de gabinete realizado (que foi interrompido pela estadia de campo na Madeira em 1962/3), em que a actuação de A. Santos condicionou a actividade de outros investigadores.

---

<sup>102</sup> São utilizados os termos "trabalho de campo" e "estadias de campo", como sinónimos do que A. Santos chamava "missões", "expedições" ou "campanhas" de "prospecção e recolha" e não na acepção antropológica do termo. Em especial nas "estadias de campo" realizadas no primeiro período definido, não foi observado nenhum método que se possa considerar científico, nem qualquer técnica da antropologia.

### 3.1. Do compositor ao "folclorista" (1936-1948)

Entre 1936, o ano em que fez a primeira estadia de campo, e 1948, o ano em que regressou do estrangeiro, A. Santos teve uma mudança de atitude significativa em relação ao estudo da MTP. O seu interesse pelo "folclore musical" e o valor que lhe reconhecia, estavam inicialmente relacionados com a procura de uma linguagem musical de cunho nacional, como afirmaria nos anos 50 ao relembrar o seu início de carreira:

"O meu interesse pela Música do nosso Povo começou há vinte anos. Acabara de me formar em Piano e Composição, alcançara o 1º Prémio do Conservatório Nacional e o Prémio Beethoven, ouvira palavras de elogio e estímulo de Viana da Motta, de Luís de Freitas Branco e de tanto outros e... Não estava satisfeito. A certeza de que viria a ser mais um compositor português - apenas - quando pretendia, com todo o meu entusiasmo de jovem, ser um compositor de MÚSICA PORTUGUESA - desesperava-me e, na exaltação dos meus verdes anos, não me conformei com esse destino e pretendi descobrir a razão por que, em Portugal, não nascera ainda uma escola de música erudita, com características próprias. Não me foi difícil descobrir essa falta. Em Portugal não se fizera ainda o inventário e estudo da música do povo" [Palestra no IAC. Anos 50].

À medida que A. Santos foi realizando a sua aprendizagem no domínio da etnomusicologia, nas décadas de 30 e 40, através do estudo da literatura e através do contacto com etnomusicólogos estrangeiros, a sua vocação como compositor foi sendo substituída pela de investigador ou, como diria anos mais tarde, resolveu então "sacrificar, a carreira de compositor à actividade ingrata e extenuante de investigador" [Carta. A. Santos. IAC. 10/6/1965]. Não se sabe precisamente quando se deu a decisão de abandonar a composição mas as obras eruditas datadas, com excepção de uma harmonização de 1956, foram todas escritas até 1944. Considera-se assim que durante este período, A. Santos fez "recolhas" no campo como compositor. Neste período referiu nos seus currículos três "campanhas de prospecção e recolha", Beira Baixa (1936), Trás-os-Montes (1939), Minho e Beira Baixa (1943)<sup>103</sup>.

Nos três anos lectivos em que permaneceu em Londres e Paris (1945/47 e 1947/48), realizou concertos para a BBC [Currículos], palestras sobre MTP [Palestras em Inglaterra. Azevedo e Santos. 1947] e participou, como delegado oficial português, no Congresso Internacional de Folclore, onde viria a ser decidida a criação do IFMC [Carta. IAC. A. Santos. 15/12/1947]. Quando regressou a Portugal no final de 1948, A. Santos já se considerava investigador de "folclorismo científico".

---

<sup>103</sup> Foram encontradas transcrições musicais de MTP recolhidas por A. Santos no Baixo Alentejo (antes de 1944, dado que, nesse ano, foi publicada harmonização do material recolhido [EN 1944]), e na Beira Alta (em 1944), não referindo A. Santos nos seus currículos, estadias de campo nessas regiões, nesses anos.

### 3.1.1. Primeiras estadias de campo: zonas raianas (1936 a 1944)

Neste período, A. Santos realizou as três primeiras estadias de campo. As práticas musicais das populações rurais estão documentadas através de transcrições musicais do produto sonoro, recolhido no seu contexto de origem.

Artur Santos começou por ser um jovem intérprete, que trazia para as salas de concertos as obras coligidas da tradição, harmonizadas por compositores de música erudita. Com as estadias de campo, contactou com as populações rurais e foi provavelmente tomando consciência das limitações das transcrições musicais, que mais tarde consideraria insuficientes, só aceitando as gravações sonoras como documentação fiel de MTP [Palestra no IAC. Anos 50].

Já nestas primeiras estadias de campo, A. Santos defendia que as regiões a "prospectar" deveriam ser lugares "recônditos", que pelo seu isolamento permitiriam encontrar ainda "folclore musical" "puro" e "autêntico":

"É certo ser o nosso folclore musical digno de enfileirar ao lado dos mais ricos do mundo, riqueza que nele se caracteriza mais pela multiplicidade dos seus aspectos e valor intrínseco dos exemplos que nos oferece, do que pela sua abundância. São poucas já as manchas folclóricas onde ainda nos é dado encontrar esses exemplos em profusão e conservados na sua maior pureza. A carência de material 'autêntico' que hoje se verifica a cada passo, nas diversas regiões do País, - tanto no continente como nas possessões ultramarinas - tende a acentuar-se, mercê da influência nefasta que, de há anos para cá, a chamada música ligeira vem exercendo dia a dia no espírito do povo, a quem é servida em doses suculentas, através da programação da nossa rádio e dos 'films' portugueses, ditos de carácter popular. Perante a existência de uma corrente de alto poder descaracterizante e a impossibilidade de se lhe suster a marcha ou neutralizar a acção, a música do nosso povo corre enorme risco. É claro que não são recentes os perigos que ameaçam extingui-la, o que imprime ao caso aspecto de maior gravidade. Assim, já em 1937 nos afirma Rodney Gallop na sua prestimosa obra *Cantares do Povo Português*, ao referir-se à 'invasão da música mecânica, produzida em série' e à sua influência no folclore musical: 'Há uma centena de anos cantavam-se rimances em tôdas as aldeias de Portugal. Actualmente o estudioso considera-se feliz se encontra, em recôndito lugar, uma velhinha que recorda ainda quaisquer fragmentos. Hoje em dia vivem ainda os cantos regionais, se bem que tendam a desaparecer rapidamente. Pois, a não ser que se tomem imediatas providências, é duvidoso que durem mais do que algumas gerações' [Carta. A. Santos. IAC.14/6/1952].

De facto, fez "recolhas" em zonas montanhosas do interior de difícil acesso, próximas da Serra da Estrela e da Gardunha (Beira Baixa), da Serra do Gerês e do Barroso (Terras de Bouro, no Minho), da Serra de Mogadouro e do Vale do Douro (Trás-os-Montes). São zonas raianas, com algumas localidades muito próximas da fronteira com Espanha (como Malpica e Monsanto, na Beira Baixa, ou Miranda do Douro e Constantim, em Trás-os-Montes). Estas regiões estavam isoladas de Espanha por fronteiras políticas (nessa época, de transposição condicionada) e naturais (serras e rios), isoladas do resto do País pela sua interioridade e condição topográfica. O isolamento era acentuado pela existência de uma rede rodoviária

deficiente, por muitas destas localidades não terem energia eléctrica e pela pobreza das populações que as habitavam<sup>104</sup>. As emissões de rádio (a partir dos anos 30) e de televisão (a partir do final dos anos 50) só chegariam a estas regiões décadas depois, perpetuando o seu isolamento. O isolamento, de modo geral prejudicial para as populações, era precioso para A. Santos como para os outros colectores da época: era garante da sobrevivência do repertório que queriam documentar.

Serão listadas e caracterizadas as transcrições musicais que resultaram das suas estadias de campo neste período.

Nestas como nas outras estadias de campo estudadas, é importante ter presente que, com excepção dos registos de gravação, toda a documentação foi encontrada em estado de total desorganização. A. Santos não sistematizou o que foi documentando, não explicitou critérios de selecção, nem técnicas de investigação. Praticamente não escreveu textos completos, nem produziu estudos sobre a documentação reunida. A documentação encontrada foi organizada primeiro de acordo com critérios geográficos e cronológicos e, dentro de cada período ou região estudada, de acordo com o tipo de documentação encontrada. Das estadias de campo deste período foram apenas encontradas transcrições. Das outras estadias de campo, para além de transcrições, foram ainda encontradas notas de campo e gravações.

### Beira Baixa (1936 e 1943)

A única documentação encontrada, resultante desta estadia de campo consiste em transcrições musicais, na maioria não datadas<sup>105</sup>, podendo ser resultantes dos trabalhos feitos na região em 1936 ou em 1943<sup>106</sup>.

Na tabela seguinte, constam os títulos, local e data de recolha indicados por A. Santos nas transcrições musicais resultantes destas estadias de campo.

---

<sup>104</sup> Esta pobreza, por um lado impedia-as de sair das localidades por falta de meios, por outro lado obrigava-as a migrações sazonais para regiões próximas, para procurar trabalho temporário. Também por isso, o isolamento preconizado não era efectivo.

<sup>105</sup> Desta região estão datadas: *Canção de Sachar* (1943); *Reis* (Figueiredo das Donas) e *Ó Prima Vamos à Ceifa* (Manhouce) de 1956; *Canção de Arrolar* (Monsanto) transcrita por Tília Santos (1967). Os trechos de 1936 indicados, fazem parte das *Oito Canções Populares Portuguesas* para soprano e orquestra que foram estreadas em 1939. Quando publicadas em versão para canto e piano [EN 1944] foi indicado terem sido recolhidas por A. Santos na Beira Baixa (necessariamente em 1936, dado que a segunda estadia de campo foi posterior à apresentação pública). Foi ainda publicada a melodia *Um Ai Meu Amor* [EN 1948], recolhida em 1936 ou 1943.

<sup>106</sup> Considera-se pouco provável que estas transcrições sejam resultantes da estadia de campo feita na mesma região em 1956. Os currículos de A. Santos referem transcrições feitas em 1936 e 1943, gravações e filmes em 1956. Por isso se atribuem as transcrições da Beira Baixa não datadas a 1936 e 1943.

Tabela 1.1. Beira Baixa (1936 e 1943): trechos musicais transcritos <sup>107</sup>		
Local de recolha	Data	Título
Concelho da Covilhã	1936	É o Meu Amor e Não Diga que Não
"	-	S. João
"	-	S. João das Fogueiras
"	1936	Senhora Santa Luzia
"	-	Um Ai Meu Amor...
Concelho do Fundão:		
Aldeia de João Pires	-	Meu Amor É da Raia
"	-	Vai Coradinha dos Malhadores
Alpedrinha	-	As Alviças
"	-	Milho Verde
"	-	Anjo da Guarda
"	-	Os Martírios
"	-	Vai-te Embora Meu Benzinho
Castelejo	-	A Cantiga de Berço
"	-	Diga Aonde Vai
"	-	Moda das Ceifas
"	-	Nossa Senhora das Pressas
Fundão	1943	Canção de Sachar
"	-	Moda da Sacha
"	-	Senhora do Amparo
S. Lourenço da Montaria	-	A Moda do Garoto
"	-	Hei-de Usar a Saia Vermelha
"	-	Os Reis
"	-	Viva Vilar
-	1936	Boina Boina !
-	1936	Milho Grosso
-	1936	Oh! Que Calma...
-	-	Quem Tem Meninos Pequenos
-	1936	Senhora do Almutão
-	1936	Sete Anos que Andei na Guerra (Xácara)

Fonte: transcrições musicais depositadas no INET

Resultantes das estadias de campo de 1936 e 1943 na Beira Baixa, encontramos 31 transcrições musicais, tendo A. Santos raramente indicado a sua classificação. Muitas delas foram harmonizadas, apresentadas em concerto e gravadas, em versões para voz e piano ou voz e orquestra, tendo as sete datadas de 1936 sido publicadas [EN 1944].

Em estadias de campo posteriores, A. Santos classificou as MTP documentadas utilizando termos genéricos como "canções", "cantigas" ou, mais frequentemente, "modas" e outros termos de acordo com a função dos trechos ou por serem executados em ocasiões

<sup>107</sup> Comparando os locais de recolha aqui indicados e os locais onde foram feitas as gravações nas mesmas regiões em 1956 (Tabela 3.1.), verifica-se que apenas em Castelejo, Fundão e Monsanto foram repetidas estadias de campo. Os trechos gravados em 1956, que já tinham sido transcritos em 1943, são A *Pastorinha*, (*Divina*) *Santa Cruz*, *Canção de Sachar* (na gravação *Canção de Sachadeiras*) e *Senhora do Amparo*.

específicas. Nesses incluem-se os trechos "associados ao calendário cristão", os "romances" e "xácaras", as "canções ou modas de trabalho" e as canções relacionadas com crianças ("canções infantis", "canções de embalar" e "jogos"). Se aplicarmos os mesmos critérios de classificação às transcrições listadas na tabela anterior, encontramos doze trechos "associados ao calendário cristão" (alvíssaras, cânticos e cantigas de romaria, e Reis), seis canções de trabalho (de ceifar, de malhar e de sachar) e uma canção de embalar. Os restantes doze trechos não têm classificação explícita, sendo genericamente considerados "modas".

### Trás-os-Montes (1939)

A. Santos refere no seu *Curriculum Vitae* "recolhas realizadas em Trás-os-Montes em 1939, com o apoio dos serviços técnicos da Emissora Nacional de Radiodifusão", porém não foram encontradas as gravações realizadas, nem outra documentação comprovativa da sua realização<sup>108</sup>. Só nos anos 50 está documentado que A. Santos preferia a "fixação do material encontrado, não na pauta musical, processo que deixou há muito de satisfazer as exigências do folclorismo científico, mas por meio de registos de som, em banda magnética e no disco." [Palestra no IAC. Anos 50]. É possível que A. Santos tenha tido esta posição em 1939, já que a indispensabilidade das gravações vinha a ser defendida por investigadores estrangeiros desde o início do século [Hornbostel 1973] e, em Portugal, António Arroio apelara à utilização do fonógrafo numa publicação que A. Santos lera ([Thomás 1913] cit. In [Carta. A. Santos. Entwistle. 23/01/1947]). Mas nesta época não era fácil o acesso ao equipamento de gravação, que era oneroso e difícil de transportar e, talvez por isso, A. Santos tenha feito gravações em 1939 e não na estadia de campo seguinte.

A. Santos refere a realização de "recolhas" em Trás-os-Montes apenas em 1939 e por isso propomos que todas as transcrições de MTP desta região, apesar de não datadas, sejam atribuídas a 1939. A data, o local de recolha, o título e a classificação atribuída por A. Santos a alguns dos trechos, estão indicados nas transcrições musicais encontradas, a que se refere a tabela seguinte.

---

<sup>108</sup> É provável que a EN tivesse cedido o equipamento de gravação, que A. Santos não possuía, como aconteceu nos trabalhos realizados nos Açores em 1952. Estas gravações são de 1939, ano em que Armando Leça iniciou as suas gravações para a EN. A ainda existirem, têm uma considerável importância histórica, dado que anteriores às referidas, apenas se conhecem as realizadas por Kurt Schindler também nos Anos 30.

Tabela 1.2. Trás-os-Montes (1939): trechos musicais transcritos		
Local de recolha	Título	Classificação atribuída por A. Santos
Cércio	Cuonde Flores	Romance
"	Habas Berdes	-
Constantim	Gólgota	-
"	Manuel do Carçozinho	-
"	Trigueirinha	Moda
Duas Igrejas	Moda da Laranjinha	-
Especiosa	Manhana de San Joan	Canção de trabalho (para começar as ceifas)
Malhadas	Dona Beatriz	Rimance
"	Manhana de San Joan	Canção de trabalho
"	Moda de Embalar	Moda de Embalar
"	O Zabumba	-
"	Reis	Reis
"	Zum! Que Tum Tum	Reis
Miranda do Douro	Cântico de Natal	Cântico de Natal
"	Cuonde Flores	Rimance
"	Encomendação das Almas	Encomendação das Almas
"	Fernando VII	Jogo de Roda (infantil)
"	Giriboilas	Canção Bailada
"	Reis Pretos	-
"	Lôas de Santo António	Lôas
"	Triste Viuvinha	Infantil
"	Zé Porteiro	-
-	Adeus Ó Miranda	-
-	Moda da Especiosa	-
-	Tristes Nuôbas	Rimance

Fonte: transcrições musicais depositadas no INET

Para além destas transcrições musicais, A. Santos fez também transcrições de textos dos trechos musicais seguintes: *Ó do Ra: Traz e Primavera* (Malhadas), *Adeus ó Miranda*, *Antre L Miu Amor i L Tou* e *Inda Bibeas*, *Hino de la Tierra de Miranda* (todos sem indicação de localidade).

Em relação à classificação dos trechos musicais transcritos, consideraram-se genericamente como "modas" os trechos que A. Santos não classificou, com excepção dos trechos associados ao calendário cristão, considerados como tal. Seguindo a classificação feita por A. Santos e completando-a utilizando os mesmos critérios que o investigador, temos dez modas, seis trechos associados ao calendário cristão (cântico de Natal, encomendações das almas, lôas e Reis), quatro romances, três trechos relacionados com crianças (moda de embalar, canção infantil e jogo de roda), duas canções de trabalho e uma canção bailada.

Minho e Beira Baixa (1943)

Artur Santos afirmou ter realizado em 1943 os "Primeiros trabalhos de prospecção de música popular feitos com disciplina científica: Campanhas Etnográficas nas Províncias do

Minho e Beira Baixa para a Emissora Nacional de Radiodifusão<sup>109</sup> [Currículos], mas não foi encontrada documentação que explicita o que entendia por "disciplina científica".

Para além das transcrições musicais de trechos da Beira Baixa já referidas (de 1943), foram encontradas as transcrições musicais resultantes de estadia de campo no Minho, indicadas na tabela seguinte. Apenas duas são melódicas (encomendações das almas), sendo as restantes polifónicas. São os únicos exemplos de transcrições polifónicas encontradas no espólio, exceptuando uma transcrição da Beira Alta (1944).

Tabela 1.3. Minho (1943): trechos musicais transcritos			
Local de recolha	Data	Título	Melodia ou polifonia
Concelho de Amares: Carrazedo	1943	Encomendação das Almas	Melodia
"	-	Nossa Senhora do Salto	Polifonia
"	-	O Barqueirinho	"
Concelho de Terras do Bouro: S. João da Balança	1943	Abaixai-vos Carvalheiras	Polifonia
"	1943	S. João	"
"	-	Somos do Verde Limão	"
S. João Campo <sup>110</sup>	1943	As Três Marias	"
"	1943	Os Reis Velhos (antigos)	"
"	1943	S. João	"
Vau	-	Abaixai-vos Carvalheiras	"
"	1943	Ora Vai Tu	"
"	1943	S. João	"
Concelho de Vieira do Minho: Rôssas	-	Encomendação das Almas	Melodia
Concelho de Braga: Santo Estevão	1943	S. João	Polifonia

Fonte: transcrições musicais depositadas no INET

A. Santos não classificou os 14 trechos musicais resultantes desta estadia de campo. Seguindo os critérios utilizados anteriormente, nove destes trechos estão associados ao calendário cristão (canta de romaria, encomendações das almas, Reis e S. João), classificando-se genericamente os cinco restantes como modas, dado não terem indicação de função, nem indicação de execução em ocasiões específicas.

<sup>109</sup> Em 1943 não há qualquer referência ao apoio dos Serviços Técnicos da EN, nem a cedência de equipamento de gravação, apesar de A. Santos referir tê-la feita "para a EN".

<sup>110</sup> S. João do Campo é a freguesia a que pertencia Vilarinho das Furnas, a "aldeia comunitária" onde nesta época foi realizado importante estudo antropológico [Dias 1948]. Foi submersa devido à construção da barragem do mesmo nome.



**Baixo Alentejo (antes de 1944) e Beira Alta (1944)**

A *Marcela* canção harmonizada por A. Santos, foi publicada [EN 1944] com a indicação de ter sido recolhida pelo próprio, no Baixo Alentejo, mas não há, nos currículos de A. Santos, qualquer referência a trabalho de campo realizado no Alentejo. O mesmo sucede com a *Chula*, com *Já cá vai roubada* [EN 1948] e outras transcrições datadas de 1944. Todas têm a indicação de terem sido recolhidas na Beira Alta, onde A. Santos referiu ter realizado trabalho de campo apenas em 1956. Constan na tabela seguinte as transcrições encontradas com indicação de terem sido recolhidas no Baixo Alentejo ou na Beira Alta e que se sabem ter sido escritas antes de 1944 ou em 1944.

Tabela 1.4. Baixo Alentejo (antes de 1944) e Beira Alta (1944): trechos musicais transcritos			
Local de recolha	Data	Título	Melodia ou polifonia
Baixo Alentejo: Cuba	Antes de 1944	A Marcela	Melodia
Beira Alta: Guarda	1944	Moda de Todo o Ano	Melodia
"	-	S. João	"
"	-	Videira	"
Vila de Açores	1944	Donde Nascem as Morenas	Polifonia
-	-	Malhão	Melodia
-	-	Milho Grosso	"
-	-	Oh Videira Dá-me um Cacho	"
-	-	S. João	"
-	-	Varejai Varejadores	"

Fonte: transcrições musicais depositadas no INET

Apesar de, mais uma vez, A. Santos não ter classificado estes trechos, verifica-se que foram transcritos uma moda do Baixo Alentejo e, da Beira Alta, quatro canções de trabalho, três modas e dois S. João.

**Resultados destas estadias de campo: transcrições**

As transcrições de MTP desta fase, incluem 81 títulos e, contabilizando variantes, versões transpostas e harmonizações, são cerca de uma centena. A. Santos não as classificou sistematicamente, mas indicou, nalgumas transcrições musicais, serem trechos "associados ao calendário cristão" (com várias classificações), "canções de trabalho" (idem), "romances", "canções infantis" e "canções de embalar". Referia-se a todos os trechos não passíveis de inclusão nestas classificações, como "modas". Na tabela seguinte resume-se a informação sobre as transcrições musicais resultantes das estadias de campo realizadas entre 1936 e 1944, que incluímos no primeiro período da carreira de A. Santos (1936-1948).

Tabela 1.5. Zonas raianas (1936 a 1944): trechos musicais transcritos					
Local de recolha, data e número por região	33 modas	27 trechos associados ao calendário cristão	12 canções de trabalho	4 romances	4 canções infantis e para crianças
<b>Beira Baixa</b> 1936 e 1943 (31 melodias)	12	12 alvíssaras cânticos de romarias cantigas de romarias martírios S. João Reis	6 ceifar malhar sachar	-	1 canção embalar
<b>Trás os Montes</b> 1939 (26 melodias)	11 (incluindo uma canção bailada)	6 cântico de Natal encomendação almas lôas Reis	2 ceifar	4 romances	3 canção embalar canção infantil jogo (infantil)
<b>Minho</b> 1943 (12 polifonias e 2 melodias)	5	9 cantiga de romaria encomendação almas Reis S. João			
<b>Baixo Alentejo</b> Antes 1944 (1 melod.)	1				
<b>Beira Alta</b> 1944 (9 melodias)	3	2 S. João	4 desfolhar varejar vindimar		

Fonte: Transcrições musicais depositadas no INET (resumo das Tabelas 1. a 4.)

A documentação resultante destas estadias de campo limita-se ao produto sonoro transcrito. Ao contrário da documentação que A. Santos produziu nos períodos seguintes, não inclui informação sobre os trechos recolhidos, intérpretes ou instrumentos musicais, nem estudos prospectivos sobre o material a recolher, sobre as regiões, os costumes ou hábitos culturais dos seus habitantes, nem outro tipo de contextualização antropológica.

3.1.2. Palestra sobre MTP a nível nacional (Inglaterra 1947)

Entre 1945 e 1948 A. Santos estudou composição no estrangeiro. Realizou nessa altura, em Oxford e Londres, a palestra-concerto *Portugal: The Country and the People* com a colaboração de Carlos de Azevedo como orador e de Tília Santos como cantora<sup>111</sup>.

<sup>111</sup> Foram realizadas a 6/5/1947, na Taylor Institution da Universidade de Oxford, e a 25/6/1947 no Caxton Hall (Westminster, Londres) a convite da English Dance and Song Society e da Anglo-Portuguese Society (Londres). O programa impresso, indica que nestas "lecture with slides and folk songs", foram mostrados diapositivos e fotografias da autoria de Alvão, A. Moreira, M. Novais e A. Santos. Foram ainda cedidas fotografias do arquivo fotográfico do SNI, do Instituto do Vinho do Porto e da Comissão de Vinicultura da Região dos Vinhos Verdes.

A transcrição do texto desta palestra é o único documento encontrado, em que A. Santos aborda a MTP a nível nacional [Palestra em Inglaterra. Azevedo e Santos. 1947]<sup>112</sup>. O texto da palestra documenta as características físicas e psicológicas que os autores atribuíam às populações de várias regiões de Portugal e descreve as paisagens, os monumentos, a arquitectura de cariz regional, a gastronomia, o artesanato, os costumes e as tradições musicais consideradas características dessas regiões. Os exemplos musicais escolhidos para ilustrar a palestra constam na tabela seguinte, pela ordem em que foram apresentados, bem como as notas sobre os trechos musicais, intérpretes e instrumentos musicais escolhidos para ilustrar a MTP de cada região<sup>113</sup>.

Tabela 1.6. Inglaterra (1947): alguns dados da palestra sobre MTP	
Regiões referidas Trechos musicais ouvidos Título (classificação)	Trechos musicais, classificação e análise, vozes e instrumentos, origem, influências e contextos referidos no texto da palestra
<b>Algarve</b> Disco: <i>Corridinho</i> (dance)	- <b>Corridinho</b> : "dança típica instrumental tocada em acordeão" Instrumentistas: "sem noção de elementos musicais básicos, mas com notável intuição artística"
<b>Alentejo</b> Disco: <i>Lário Rôxo</i> (popular chorus)  Harmonizações de Francisco de Lacerda: <i>Lá vai Serpa, lá vai Moura e As Saias</i> (dance and song)	- <b>Coral alentejano</b> : "polifonia solene e improvisada, executada por vozes masculinas com andamentos moderados" - <b>Polifonias</b> : comparação do coral alentejano com "polifonias" de outras regiões do Baixo Alentejo (a leste de <u>Beja</u> ), Beira Baixa (em <u>Monsanto</u> ), Beira Alta (no <u>Vale do Vouga</u> ), Minho (próximo de <u>Braga</u> ) e Trás-os-Montes (próximo de <u>Miranda do Douro</u> ), quanto ao ritmo, melodia, concepção harmónica, timbre das vozes e sua organização - Exemplos da " <b>influência árabe em Portugal</b> , que deixou poucos vestígios na música e mais na poesia popular, velhos romances, lendas e superstições"
<b>Estremadura</b> Disco: <i>A Tendinha</i> (fado)	- <b>Fado</b> : "pertença das classes baixas de <u>Lisboa</u> e dos bairros antigos da cidade, com mérito como canção popular da cidade, exemplo único em todas as nações", com "origem na fusão de elementos raciais de carácter nacional ou externos (danças exóticas vindas de África e do Brasil no século XVI, com melodias e harmonias europeias)"; caracterização das vozes e instrumentos
<b>Ribatejo</b>	- <b>Fandango</b> [falta folha da transcrição da palestra]

<sup>112</sup> A palestra foi escrita pelo Dr. Azevedo, excepto os comentários sobre os exemplos musicais, de que foram encontrados os textos manuscritos por A. Santos, aqui resumidos. O texto completo da palestra está escrito em inglês, existindo versões em português e francês dos excertos referentes a MTP.

<sup>113</sup> Os três primeiros exemplos foram ouvidos a partir de gravações em discos comerciais, constando nos programas das palestras as referências DL 101 para um corridinho, EQ 354, para um coral alentejano e DL 79 para um fado. Os restantes exemplos, harmonizações para canto e piano de MTP, foram interpretados por Artur e Tília Santos. Os colectores dessas melodias foram Francisco de Lacerda, A. Santos, César das Neves e Martinho Severo, e os harmonizadores Francisco de Lacerda (5), A. Santos (7), Armando José Fernandes (1) e Jorge Sá Machado (1), como indicado na Tabela 1.6.

<b>Beira Baixa</b> Harmonizações de Artur Santos: <i>Oh Que Cabna</i> (harvest song) <i>Santa Luzia</i> (pilgrim's song) <i>Milho Grosso</i> (harvest song) <i>Quando Eu Era Pequeninha</i> e <i>Boina-boina</i> (songs)	- <b>Canções de trabalho</b> : "a solo ou colectivas, utilizadas na agricultura (para sachie e plantar, na colheita e vindima)"; referidas características analíticas como padrões rítmicos, compassos, modos e escalas, forma e proporções da melodia - <b>Romarias na Malpica</b> ("coros de mulheres com os magníficos penteados da região") e <b>Procissões</b> à Senhora da Póvoa, Senhora do Almurtão e Santa Luzia, onde "os folguedos após as procissões atestam a forte relação entre o profano e o sagrado" - <b>Polifonia vocal</b> e o adufe em <b>Monsanto</b> - Aspectos analíticos da música da Beira Baixa: modo frígio, cadência andaluza, "tiempo de guajiras" e ritmos dos adufes
<b>Beira Litoral</b> Harmonização de Francisco de Lacerda: <i>Serandaina</i> (children's game)	[Não foram feitos comentários sobre as práticas musicais desta região]
<b>Beira Alta</b> Harmonizações de Francisco de Lacerda: <i>Videirinha</i> (vintage song) <i>Malhão</i> (worker's song)	- <b>Canções de trabalho e canções bailadas</b> : suas funções - <b>Malhão</b> : canção sobre um trabalhador migrante, caracterizado como um "D. Juan português"
<b>Trás-os-Montes</b> Harmonização de Armando José Fernandes: <i>Romance D. Fernando</i> (ballad) Harmonizações de Artur Santos: <i>Two Lullaby</i>	- Tradição e origens: "o arcaísmo e as gentes que guardam as suas tradições, como os <b>Autos</b> , os <b>Romances</b> e a <b>Dança dos Pauliteiros</b> ", que tem "origem na Grécia Antiga" e "semelhanças com danças de espadas como as Sword Dances, Morris-Dances, Masquerades ou Espata Dantzak"
<b>Douro Litoral</b> Harmonização de Jorge Sá Machado: <i>Digo-Dai</i> (dance and song)	- <b>Romarias</b> do Douro Litoral e Alto Douro (breve referência)
<b>Minho</b> Harmonização de Francisco de Lacerda: <i>Ai! Que Pinheiro tão Alto</i> (fandango)	- <b>Vira e Fandango</b> do Minho caracterizados por contraste com os existentes no Ribatejo e em Trás-os-Montes

Fonte: [Palestra em Inglaterra, Azevedo e Santos. 1947] depositado no INET

Carlos de Azevedo, orador na palestra, lamentou não poder apresentar gravações de todas estas "manifestações de génio do povo", explicando que: "Not all of the original wax records made by the government's initiative, have been reproduced so far" [Palestras em Inglaterra. Azevedo e Santos. 1947]. Talvez A. Santos tivesse tido acesso aos cilindros de cera que estiveram desaparecidos e foram localizados no CN no ano lectivo de 1999/2000. A hipótese não pôde ser confirmada, só tendo sido encontrada esta referência às gravações em cilindros.

Esta palestra reflecte o conhecimento que A. Santos tinha da MTP de todo o País, a sua preocupação em estabelecer comparações entre trechos de várias regiões, ao nível do produto musical (aspectos analíticos, intérpretes e instrumentos) e dos contextos em que se realizavam. As referências de carácter analítico incluem escalas, modos maior e menor, modos gregorianos ou "antigos", notas alteradas e outros "arcaísmos", ritmos, compassos, alternância de compassos, melodias, polifonias, harmonias, cadências, aspectos formais, timbres, agrupamentos instrumentais, etc. Sobre os instrumentos há referência a vozes, ao acordeão, a

coros, à guitarra portuguesa, à guitarra clássica e, de um modo mais pormenorizado, ao adufe. A descrição dos contextos, parte da palestra escrita por Carlos Azevedo, foi complementada pela exposição de diapositivos de A. Santos e outros autores. Destes são de salientar a separação em músicas do "sagrado" e do "profano", apesar da "forte ligação entre o sagrado e o profano" realçada no texto da palestra.

Neste texto, como nas obras de outros estudiosos de MTP, está explícita a preferência pelas tradições musicais da Beira Baixa, enquanto que outras regiões não parecem despertar tanto interesse (como a Estremadura, excluindo Lisboa, a Beira Litoral, o Douro Litoral e o Alto Douro), provavelmente por não cumprirem os seus critérios de isolamento, conducente à pureza e ao arcaísmo que valorizava. Por outro lado, A. Santos seleccionou o fado como "exemplo único em todas as nações". Caracterizou-o como tradição popular urbana, simultaneamente despida do "ruralismo" e do "arcaísmo" que defendeu em toda a documentação que escreveu. O fado voltou a ser documentado por A. Santos nas gravações na Ilha de S. Miguel (1952/53), na Beira Alta (1956) e na Ilha de Santa Maria (1957), sendo novamente considerado "folclore musical autêntico".

Outros trechos musicais caracterizados nesta palestra são trechos polifónicos, tendo A. Santos comparado "as polifonias" cantadas no Baixo Alentejo, Beira Baixa, Beira Alta, Trás-os-Montes e Minho, ao nível analítico e das técnicas de execução. Comparou também os Fandangos e Viras do Minho, com os do Ribatejo e de Trás-os-Montes. Referiu as canções de trabalho da Beira Alta e da Beira Baixa, as romarias da Beira Baixa, do Alto Douro e do Douro Litoral, os cânticos de procissão e os hinos da Beira Baixa. Referiu ainda trechos que considerava característicos de dada região, como o Corridinho do Algarve, o Fado de Lisboa, a Dança dos Pauliteiros em Trás-os-Montes, as canções bailadas da Beira Alta e o Vira do Minho.

Também foi abordada na palestra a problemática da "origem" dos trechos musicais e instrumentos e "vestígios das influências" de outros povos na MTP. Foram referidas a influência árabe na canção *Lá vai Serpa...*, a influência hebraica com a presença do adufe nas zonas raianas do interior alentejano, beirão e trasmontano, as influências africana, brasileira e europeia no Fado e as influências vindas da Grécia Antiga na Dança dos Pauliteiros. Ainda sobre "as origens" da MTP, aparecem referências a "arcaísmos" e aos "guardiões da tradição". Destes detentores da tradição, que "não tinham conhecimentos musicais", é louvada a sua "intuição artística" ("apesar de serem do povo...").

O discurso etnomusicológico utilizado por A. Santos nesta palestra, manteve-se até final da sua actividade, com os mesmos valores estéticos e artísticos, tomados como dogmas. A procura das "origens", dos trechos mais antigos, dos "arcaísmos" reconhecidos analiticamente, a caracterização da MTP de cada região, a divisão estanque de áreas geográficas culturalmente diferenciadas, a selecção dos trechos considerados representativos, os critérios que

asseguravam a "autenticidade" dos materiais documentados e a certeza dogmática de que todos estes materiais corriam risco de extinção ou, pelo menos, de "adulteração" ou "contaminação". Pelo menos uma vez, em 1982, A. Santos ficou surpreendido quando José Alberto Sardinha, lhe deu a ouvir gravações de trechos vocais polifónicos da Beira Baixa realizadas nessa década [Entrevista a José Alberto Sardinha. 9/3/2000] <sup>114</sup>. Quase 50 anos depois do primeiro trabalho de campo de A. Santos, este constatou que algumas práticas musicais ainda existiam e praticamente inalteradas. A extinção eminente que tinha previsto não se confirmara.

---

<sup>114</sup> José Alberto Sardinha afirmou: "Mostrei-lhe algumas das faixas gravadas na Beira Baixa nos anos 80. Mostrou-se surpreso e disse já não pensar ser possível encontrar quem ainda cantasse assim. E elogiou a qualidade das gravações! (...) Eu também acho que as gravações do A. Santos, para aquela época, são absolutamente excepcionais" [Entrevista a José Alberto Sardinha. 9/3/2000].

### 3.2. "Missão folclórica" em Angola (1949)

Foi a Companhia de Diamantes de Angola que contactou A. Santos para realizar a "Missão Folclórica na Lunda e Alto Zambeze" [Carta. A. Santos, DIAMANG.10/03/1948]. A companhia tinha sido criada em 1917 e a descoberta de diamantes na bacia do rio Cassai (no então Congo Belga, junto à fronteira nordeste de Angola), e depois na Lunda, conduziu, em 1921, à assinatura da concessão da exploração à DIAMANG, entre o General José Norton de Matos e o Administrador Delegado da DIAMANG, Comandante Ernesto de Vilhena [MA/UC 1995:11].

Ernesto de Vilhena, "além de uma vasta cultura histórica e literária, tinha o gosto e a prática do coleccionamento de objectos de Arte, tendo sido mesmo em Portugal o maior coleccionador privado, mormente de esculturas religiosas e de espécies bibliográficas raras. Era também um africanista ilustrado e experiente" [MA/UC 1995:14]. O seu pai, o Conselheiro Júlio de Vilhena, que "fora Ministro da Marinha e do Ultramar e Ministro da Marinha e das Colónias":

(Tinha) "muito nítida, a ideia de que os produtos da actividade artística negra eram, pelo menos, documentos de estudo que era obrigatório preservar. A sua noção das responsabilidades que incumbiam a DIAMANG para além do plano económico, abrangendo a criação, em torno das realizações de ordem material, de um «ambiente espiritual», ficou bem expressa na apresentação que escreveu para o número inicial das «Publicações Culturais» (Vilhena, 1946)" [MA/UC 1995:14].

Foi neste contexto que José Redinha, aspirante administrativo colocado no posto do Chitato, "espírito aventureiro e imaginativo, excelente observador, dotado de sensibilidade artística e com treino de desenhador desenvolvido nas suas anteriores funções ao serviço da indústria vidreira" [MA/UC, 1995:12], tinha começado a coleccionar para si próprio objectos nativos e pintado quadros, que chegaram a ser expostos. O Director Geral da Lunda, Dr. Henrique Quirino da Fonseca, decidiu incumbi-lo de "constituir uma colecção de objectos de boa qualidade". A colecção etnográfica veio a ter vulto suficiente para se constituir em 1938 o «Museu Etnográfico» e em 1942 o «Museu do Dundo» [MA/UC 1995:14].

A riqueza proveniente dos diamantes da Lunda, a vontade dos administradores da DIAMANG e a existência de funcionários locais interessados pelo assunto, fizeram do Museu do Dundo, com quem colaboraram vários especialistas estrangeiros, uma instituição importante. Do seu espólio, agora no MA/UC, constam uma biblioteca de 4.000 volumes, uma colecção etnográfica de 315 objectos, 6000 discos referentes ao "folclore da Lunda", relatórios de várias campanhas intituladas "Missões de Recolha do Folclore Musical" (entre 1948 e 1968), registos em fita magnética e 24 filmes [MA/UC 1995:8].

Os responsáveis pela DIAMANG, pedindo ao CN que autorizasse a colaboração de A. Santos, ("côncios de que a ausência do serviço (...) se traduziria, também, no exercício de uma actividade de alcance nacional, que visa um dos sectores da ocupação científica do território português do Ultramar", contribuindo para "o desenvolvimento da Colónia e para o eficiente aproveitamento da concessão" [Carta. DIAMANG. CN. 11/03/1948]), explicitaram:

"Deseja esta companhia fazer recolher e estudar, por pessoa de reconhecida competência, o folclore musical de Angola, nomeadamente o da região da Lunda, onde ela em especial exerce a sua actividade. Como diversas outras expressões da alma indígena, tende o referido folclore a desaparecer sob a influência da civilização do branco ou, pelo mesmo motivo, a deturpar-se; e, assim, sem exagero se poderá afirmar que, em um futuro não longínquo, ficará perdida, para o exame e apreciação dos técnicos e entendidos, uma das mais interessantes manifestações de carácter etnográfico daquela nossa colónia. Trata-se, por conseguinte, de iniciativa cuja importância e natural urgência de execução se nos afigura desnecessário encarecer, tanto mais quanto é certo não existirem ainda sobre a matéria estudos de conjunto, realizados com o indispensável rigor científico" [Carta. DIAMANG. CN. 11/03/1948].

As motivações e objectivos da DIAMANG e as que A. Santos manifestou ao longo da sua carreira são concordantes, sendo idêntica até a terminologia utilizada<sup>115</sup>.

### 3.2.1. A "Missão" na Lunda e no Alto Zambeze (1949)

A. Santos apresentou à DIAMANG um "plano de trabalho para a recolha e estudo do folclore musical de Angola", propondo-se:

"a) Dirigir a recolha daquele folclore nos seus diferentes aspectos efectuada por meio de gravação em discos ou de registo magnético de som (...) b) Classificar e coordenar os exemplos recolhidos; c) Transcrever esses exemplos por forma que permita a sua publicação; d) Fazê-la acompanhar de um estudo crítico, de maneira a dar a esta obra a mais elevada categoria técnica que em meus conhecimentos e competência caiba. Em complemento daqueles trabalhos, seria de aconselhar que se efectuasse a documentação fotográfica dos instrumentos musicais utilizados pelos indígenas, das suas danças, etc. imagens que ilustrariam a aludida publicação (...) Ainda no campo das imagens, afigure-se-me possível realizar paralelamente, sem prejuízo ou alteração do programa proposto a documentação cinematográfica das danças regionais" [Carta. A. Santos. DIAMANG. 11/03/1948].

Ernesto de Vilhena viu com agrado a "realização de documentação fotográfica e (...) cinematográfica, esta última por meio do aparelho 'Paillard 16mm' existente no Dundo". Mostrou-se optimista quanto aos resultados da "missão": "resultará um proficiente trabalho

---

<sup>115</sup> Ambos utilizam os termos "desaparecer", "deturpar-se", "perder-se", "urgência de recolher e estudar, com rigor científico o folclore musical", as "expressões da alma indígena", as "manifestações de carácter etnográfico". Nos currículos de A. Santos as estadias de campo são caracterizadas como "campanhas etnográficas", "missões folclóricas" ou "expedições científicas" para "recolha" do "folclore musical" ou do "património espiritual" com "disciplina científica". Em todos os seus discursos diz ser necessário "salvar" tão "valiosa" documentação.



escrito sobre o folclore musical indígena e esse estudo representará um largo passo no capítulo da investigação artística e científica daquela parcela do Império Colonial Português" [Carta. DIAMANG. A. Santos. 11/03/1948]. Esse Administrador da DIAMANG, também viria a apoiar a colecção de instrumentos musicais que A. Santos estava interessado em fazer:

"Seria interessante completar a colecção dos instrumentos musicais do Museu daqui e destinar-lhes uma pequena secção em que figurassem separados por famílias, respeitando a ordem das respectivas tessituras, e em sectores representativos das várias tribus (não das regiões). É este o critério que vou seguir nos meus trabalhos - seleccionar por tribus - modificando o que anteriormente pensava adoptar. Noutros ramos de arte indígena existem já colecções notáveis que muito valorizam este Museu. A DIAMANG pode bem orgulhar-se dele. [Idem].

A. Santos partiu para Angola contando com o apoio institucional do ME (IAC e CN), da DIAMANG e das autoridades locais, em especial a Intendência da Lunda. A tabela seguinte documenta a viagem e o trabalho de campo.

Tabela 2.1. Angola (1949): calendário da viagem	
18 Maio	Saída de Lisboa no paquete Pátria
29 Maio	Chegada a Luanda. Apresentação de cumprimentos ao Governador Geral
9 Junho	Chegada ao Dundo (via Malange e Vila Henrique de Carvalho) Organização do equipamento, criação de modelo de embalagem para matrizes Início dos trabalhos de investigação folclórica: recolha de elementos de estudo em localidades próximas do <b>Dundo</b> e nas povoações de <b>Maludi</b> , <b>Cassanguide</b> e <b>Andrada</b> e primeiros trabalhos de documentação fotográfica
19 Agosto	Partida para o Alto Zambeze (via Vila Henrique Carvalho e Vila Teixeira de Sousa). Chegada a Nana <b>Candundo</b>
27 Agosto	Primeiras séries de gravações, documentação fotográfica, cinematográfica e de investigação folclórica no Alto Zambeze
4 Setembro	Regresso à Lunda (parando em Vila Teixeira de Sousa, Nova Chaves e Vila Henrique de Carvalho)
12 Setembro	Recomeço das gravações de folclore das tribos <b>Baluba</b> e <b>Bena-lulua</b> , que foram suspensas por deficiências do material Realização de trabalhos fotográficos e cinematográficos, enquanto aguardava remessa de novos discos
Início de Novembro	Partida para o <b>Nordeste</b> (povoação na fronteira com o Congo Belga) para avaliar o interesse folclórico da região Regresso ao <b>Dundo</b> , para o último período de gravações
29 Novembro	Saída do Dundo. Visita a <b>Dala</b> e <b>Vila Luso</b> para esclarecimento sobre a construção e técnica de instrumentos musicais
7 Dezembro	Chegada a Luanda (via Vila Henrique de Carvalho, Cucumbi e Malange)
24 Dezembro	Chegada a Lisboa

Fonte: ["Calendário da Missão": 1949] com o título "Ano de 1949. Calendário da minha viagem a Angola, ao serviço da Missão de Estudos Folclóricos da Companhia de Diamantes". Depositado no INET

A. Santos fez esta "missão" acompanhado por "dois assistentes brancos" (Manuel Pinho da Silva e Carlos Paiva) e de "seis auxiliares negros"<sup>116</sup> ["Calendário da Missão". 1949]. Teve novamente apoio das autoridades locais [Carta. DIAMANG. Intendente da Lunda. 19/8/1949], dos funcionários da DIAMANG e dos sobas, que na região do Dundo os funcionários da DIAMANG conheciam bem, o que facilitou o acesso à população nativa:

"No sentido de provocar ambiente favorável aos trabalhos, convoquei os Sobas das localidades próximas, procurando ir ao encontro dos seus hábitos, recebi-os na 'chota' da sanzala do Museu. Por intermédio do Sr. Pinho Silva, que tem sido um bom auxiliar, expus-lhes as razões da minha vinda e fiz-lhes, tanto quanto o foi possível, compreender o significado desta missão. Dum modo geral, mostraram-se muito interessados. Procurando metê-los em brios disse-lhes também que é nossa intenção procurar provar que a música e as danças do preto de Angola e muito particularmente das suas tribos, são superiores ao que se conhece do restante território africano, sendo para isso indispensável a sua ajuda. Acrescentei que lhes seriam atribuídas boas gratificações e que esperávamos que a sua colaboração fôsse de molde a só merecer elogios. Enfim, o sistema que tantas vezes empreguei na Metrópole e que, afinal, também aqui tem aplicação... Os resultados já se fizeram sentir. A meu pedido estão-me fornecendo listas de canções e danças das mais antigas e mais ligadas aos seus usos e costumes, a par de outras indicações de muita utilidade. Também me têm proporcionado a oportunidade de as conhecer, em exhibições efectuadas nas várias sanzalas, para poder ajuizar do seu interesse e fazer a devida selecção. Foi-me proposta por um daqueles Sobas, a vinda de dois elementos balubas considerados de valor e que, à data, se encontram no Congo. Ele se encarregará de os fazer vir. Oxalá este entusiasmo se mantenha..." [Carta. A. Santos. DIAMANG. 9/7/1949].

Encontrar intérpretes "de valor", "metê-los em brios" como já fizera na Metrópole e "atribuir-lhes gratificações"<sup>117</sup>, são caracterizantes do trabalho de campo de A. Santos.

Não estando documentados problemas no contacto com as populações em Angola, conhecem-se as dificuldades tidas com o transporte de equipamento pesado em caminhos precários (milhares de quilómetros sem rede rodoviária), com chuvas e inundações (dado que os trabalhos se prolongaram para além da estação seca<sup>118</sup>) e em zonas isoladas (onde não havia fornecimento de gasolina, nem possibilidade de reparar equipamentos). Por outro lado verificaram-se deficiências no material de gravação e no fornecimento de energia<sup>119</sup>. Apesar das dificuldades, estavam bem apetrechados: A. Santos dispunha de uma carrinha com dois depósitos de gasolina (mais de 100 litros cada) e de uma *station wagon*, para a qual mandou fazer uma capota e que funcionava como cabina de som, "contendo a aparelhagem, ao abrigo de

---

<sup>116</sup> Em relação à recolha de informação, há apenas referências nominais a informantes (Black e Óscar).

<sup>117</sup> Em Angola foram dadas "gratificações", nos Açores as instituições apoiantes "pagaram aos intérpretes um dia de jorna por cada colaboração prestada" [Entrevista a José Manuel Bettencourt da Câmara. 13/2/2000].

<sup>118</sup> A estação seca vai de Abril a Setembro, mês em que, inicialmente, pensavam terminar a estadia de campo. Com os atrasos na recepção dos novos discos, A. Santos só regressou a Luanda em Dezembro.

<sup>119</sup> Não foram realizadas gravações até Julho por "a corrente local sofrer frequentes e sensíveis oscilações", tendo A. Santos aproveitado para fazer "experiências para melhorar a revelação de grão extra fino para negativos" [Carta. A. Santos. DIAMANG. 9/7/1947].

poeiras e da chuva, que podia ser deslocada para servir em gravações ou transmissões especiais, no estúdio ou em salas de espectáculo"). Utilizou a aparelhagem sonora da DIAMANG, com misturador, respectivos microfones e gerador eléctrico, tendo construído três suportes tipo girafa para utilizar no campo. A DIAMANG encomendara, dos Estados Unidos da América, 40 discos de acetato virgens que se verificou terem ruído de fundo e que tiveram de ser substituídos, atrasando a "missão", e entregou a A. Santos três bobines de filme negativo de 16m/m (30 metros cada). A. Santos desenhou, e a DIAMANG mandou construir, 20 embalagens para o acondicionamento e transporte das matrizes para garantir que não sofreriam danos durante as longas viagens no campo e de regresso "à Metrópole" [Carta. A. Santos. DIAMANG. 9/7/1949].

Como resultados desta estadia de campo, A. Santos refere ter obtido "vasta documentação sonora e pictorial de importante significado para os estudantes de Etnomusicologia africana" [Currículos]. A documentação escrita foi encontrada em completo estado de desorganização, os discos, as fotografias e os filmes não estão acessíveis e dos instrumentos musicais coleccionados, apenas se conhecem uma flauta, uma carriaria, um otxiumba e dois quissanges depositados no MAH, não estando listados os que ficaram no Museu do Dundo. A. Santos não chegou a fazer o "estudo crítico", nem a publicação que tinha proposto realizar, tendo o seu plano de trabalho ficado por cumprir<sup>120</sup>.

### 3.2.2. Documentação resultante

A documentação resultante da "missão" em Angola é mais completa ou abrangente do que a documentação produzida no trabalho de campo realizado anteriormente (que era exclusivamente constituída por transcrições musicais), incluindo instrumentos musicais, gravações sonoras, fotografias (mais de 200 negativos [*As Novidades* 8/7/1951]), filmes e documentação escrita de carácter etnográfico.

Exceptuando os registos de gravação, a documentação escrita é muito fragmentada e dispersa. Centra-se na descrição dos grupos linguísticos e das tribos (listando nomes de sobas e muchiques, descrevendo costumes, cerimónias e lendas), na caracterização dos trechos musicais gravados (descrição contextual para cada faixa gravada, título, vozes<sup>121</sup> e instrumentos, fragmentos de transcrições musicais, transcrições e traduções de textos) e no estudo dos instrumentos musicais (notas, desenhos e transcrições musicais de afinações e de padrões rítmicos e melódicos).

---

<sup>120</sup> A única publicação resultante deste trabalho de campo é o pequeno folheto que acompanhou a exposição de fotografias realizada no SNI, que inclui apenas listagem das fotografias expostas [DIAMANG. 1951].

<sup>121</sup> Aparecem listadas vozes solistas e câro misto, masculino e feminino.

Apesar das gravações terem sido dificultadas, por serem feitas em discos de acetato num clima quente, A. Santos gravou, entre 27 de Agosto e 11 de Novembro de 1949, 66 discos (faces A e B) com um total de 119 faixas<sup>122</sup>. Nos registos de gravação estão listados, para cada disco, o local de recolha, a tribo, o soba, a data e, para cada faixa, o título, a classificação, os instrumentos e as vozes intervenientes<sup>123</sup>, as características analíticas que considerou relevantes, o assunto ou a tradução do texto e os contextos em que se executaram os exemplos gravados<sup>124</sup>.

Nas tabelas seguintes indicam-se (1) o número de faixas gravadas em cada localidade e a tribo dos intérpretes; (2) as classificações indicadas nos registos de gravação e (3) os instrumentos musicais angolanos referidos por A. Santos em apontamentos dispersos e nos registos de gravação.

Tabela 2.2.1. Angola (1949): discos de acetato		
Tribos	N.º faixas por tribo	Local de gravação (N.º de faixas) <sup>125</sup>
Balubas	75	Aldeia do Soba Carmatundo (2) Dundo (73)
Bângalas	8	Aldeia do Sobeta Gongá Calumba (7) Dundo (1)
Luenas	13	Nana Candundo (13)
Lulus	4	Chitato (4)
Lundas	5	Aldeia do Sobeta Namianga, próximo do Mussungu (1) Nana Candundo (4; uma delas filmada)
Quiocos	14	Aldeia do Sobeta Bumba (1) Aldeia do Sobeta Namianga, próximo do Mussungu (3) Camissombo (3) Chingufo (2) Chitato (3) Dundo (2)

Fonte: [Registos de Gravação. 1949] depositados no MAH

<sup>122</sup> Segundo os [Registos de Gravação. 1949] foram gravadas 199 faixas. Segundo [As Novidades 8/7/1951]) foram gravadas<sup>120</sup>.

<sup>123</sup> A. Santos avalia a qualidade das gravações dos pontos de vista técnico (desde "com ruído" ou mesmo "sem efeito" até "muito boa") e musical ("muito rica em polifonia", "melhor vocalização" ou "com muito interesse musical", por exemplo).

<sup>124</sup> Há faixas que contêm pormenores de trechos já gravados (por exemplo solistas ou pequenos grupos foram gravados isoladamente, padrões melódicos e rítmicos, pormenores de técnicas de execução de instrumentos) e outras com o que A. Santos chamou "sons de tribos".

<sup>125</sup> Enquanto no trajecto entre o Dundo e o Alto Zambeze A. Santos refere os nomes portugueses de Vila Henrique de Carvalho (Saurimo), Teixeira de Sousa (Luau) ou Novas Chaves (Muconda), nas gravações usa sempre os nomes africanos das localidades.

Tabela 2.2.2. Angola (1949): discos de acetato (cont.)	
Sistematização <sup>126</sup>	Classificação dos trechos musicais gravados
Cantigas festivas	Cântico ao Soba Cântico de homenagem à mulher do Soba Cântico para a véspera da festa da mucanda Cantigas alusivas ao nascimento Cantiga bailada alusiva ao nascimento Cantiga bailada de carácter festivo (grupo de mulheres empunhando facas) Canto de esponsais Canto festivo Canto festivo com significado especial Canto festivo anunciando a saída de grupos de indígenas da festa Canto festivo de tirar o luto
Cantigas de trabalho	Canção de ferreiro (ao fole) Cantada nas lavras a um "tipo" que anda por lá a admirar as "cachopas" Cantiga das lavras Canto de caçadores Canto na sanzala em volta da caça abatida
Cantos ou choros fúnebres	Canção coreográfica de carácter fúnebre (óbito do sobeta ou pessoa importante) Canto de defuntos ou "chôro" Canto fúnebre executado depois do enterro Chôro comentando a morte de homem vítima de feitiçaria (dançado ou não)
Outras	Canto alusivo ao declinar do sol Canto evocando o canto do galo (amanhecer) Aviso da aproximação de visitas Saudação às visitas Para descompôr e repreender qualquer pessoa Para pedir água e Para pedir comida Cantiga coreográfica sem significado especial Canto alegórico à revolta de 1944 Melodia cantada pelos circunstantes enquanto o adivinhador faz os seus sortilégios Versões cantadas com acompanhamento instrumental e dançadas

Fonte: [Registos de Gravação, 1949] depositados no MAH

<sup>126</sup> A. Santos não sistematizou as classificações que fez dos trechos gravados. A nomenclatura dos três primeiros grupos ("cantigas festivas", "cantigas de trabalho" e "cantos ou choros fúnebres") foi retirada de uma publicação sobre instrumentos musicais de Angola [Redinha 1984:35]. O mesmo autor utiliza outros termos como "canções rituais" ("cantigas secretas dos ritos da puberdade feminina", "cantigas dos mascarados folclóricos" e outras), "cantigas sem palavras", "cantigas de tipo guerreiro" e "cantigas de tipo pornográfico". Essas classificações não foram consideradas aplicáveis aos restantes trechos musicais recolhidos por A. Santos.

Tabela 2.3. Angola (1949): instrumentos musicais <sup>127</sup>	
Classificação <sup>128</sup>	Instrumentos musicais
Aerofones	<b>Apitos</b> de madeira ou de metal, tocados por Luenas, Lundas, Kamalulus, Minungos e Quiocos <b>Flautas</b> <b>Cabaças</b> <sup>129</sup> (sopradas)
Cordofones	<b>Arco sonoro:</b> - de corda dedilhada (por ex. o Rhirimba-rhimba, tocado pelas mulheres Luenas e Lundas durante o período da sua iniciação e o Luncomba, dos Balubas) - de corda percutida (por ex. o Lucungo, com cabaça acoplada que deslocada permite regular a afinação, tocado por Bângalas e Quiocos) - de fricção (por ex. o Kalôa ou Caloa dos Quiocos e Luenas) <b>Cacocha</b> ou cacochê: instrumento com 2 ou 3 cordas e caixa de ressonância, tocado com arco (por vezes com guizo suspenso), por Bângalas e Quiocos (o braço e cabeça do instrumento formam o corpo, o pescoço e a cabeça de figura humana) <b>Cariária</b> ou Calialia: "espécie de violino", com 2 ou 3 cordas, caixa, braço, cabeça com forte cravelhame, tocado com arco; <del>característico do Sul da Lunda</del> <b>Otxiumba</b> : "espécie de lira" tocada por pastores, com caixa de ressonância de madeira e hastes encurvadas suspendendo cordas (em geral 4); instrumento característico do Sudoeste de Angola
Idiofones	<b>Cabaças</b> (percutidas): Biloa, no plural Tshilôa (médias e grandes) e Tuloa, no plural caloa (pequenas) <b>Chocalhos</b> - Lubau (Lulus) - Lubembe ou rubembe (chocalhos de uma ou duas sinetas usados pelos Quiocos) - Ludibo (Balubas) - Lupembes (Luenas) - Muquelengue (chocalho pequeno para animais) - Tshiripo ou Txiribue (chocalho para cães de caça, feito de madeira com sementes de palmeira; usados na Lunda) <b>Dicassas</b> : cestos encanastrados com fundo feito de cabaça, com sementes dentro, com ou sem sineta acoplada <b>Lundamba</b> : cega-rega ou reque-reque friccionado com vara de madeira, tocado pelos caçadores Quiocos nos batuques, com tambores (em especial puitas), em festas e ritos de caça <b>Mitshocolo</b> : espécie de espátula de madeira para marcar ritmos <b>N'Guvo</b> , no plural <b>Chinguvo</b> , Mutumba para os Quiocos: tambor com caixa de ressonância de madeira em forma de cunha, suspensa em barra; percutida por baquetas, com cabeças esféricas volumosas

<sup>127</sup> Os apontamentos sobre os instrumentos musicais incluem desenhos com as dimensões, notas sobre as ocasiões em que se utilizam e os trechos musicais em que são tocados, sobre a sua construção e execução, sobre as afinações, e, nalguns casos, notas sobre a sua origem e famílias. Incluem ainda transcrições de padrões melódicos e rítmicos. São particularmente numerosas as notas referentes a quissanges, xilofones e tambores.

<sup>128</sup> A classificação não foi feita por A. Santos, mas escolhida pela autora, que seguiu a utilizada em várias publicações, como [Redinha 1984], [Veiga de Oliveira 1982], [Veiga de Oliveira 1986] e [Dias 1986]. Foi concebida no início do século XX [Hornbostel e Sachs 1914] e desenvolvida em [Sachs 1940].

<sup>129</sup> Estão listadas cabaças usadas como aerofones e como idiofones. É também referida a sua utilização como caixas de ressonância para cordofones, idiofones ou vozes.

Idiofones (cont.)	<b>Quiissanges</b> (Chisanji, Chisanzi, Kisanji, Tshissange ou Tchisanji): <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cacolondondo pequeno (8 lâminas, Quiocos)</li> <li>- Lungando (15 palhetas, Quiocos)</li> <li>- Mtato (na Lunda)</li> <li>- Mucualanga (na Lunda)</li> <li>- Muiemba (Dundo e todo o Nordeste de Angola)</li> <li>- Mulundo ou Tshamulundo (Lulus)</li> <li>- Mutshapata (sanza de 19 lâminas metálicas e caixa de ressonância própria, de origem Bângala, também tocado pelos Quiocos)</li> <li>- Rhibungo (com um tipo de afinação usada na Lunda)</li> <li>- Rhiquembe (de brincar)</li> <li>- Sanza ou Sasso (12 lâminas no Dundo, 13 lâminas os dos Lulus)</li> <li>- Tsha Kele (sanza com lamelas de palmeira, tocada por rapazes Lundas)</li> <li>- Tsha M'bale (sanza com lamelas de palmeira)</li> <li>- Tshingualala (o maior dos tshakele, com origem Lunda, também usado pelos Quiocos)</li> </ul> <b>Xilofones</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Luakanda (Cacongós)</li> <li>- N'djimba (Lundas e Quiocos)</li> <li>- Marimbas ou Malimbas (Quimbundos)</li> <li>- Xilofones de 17 lamelas (Quiocos)</li> <li>- Xilofone pequeno de 2 lamelas (Luena)</li> <li>- Xilofone de tipo primitivo (Benamais)</li> </ul>
Membranofones	<b>Tambores</b> <sup>130</sup> : <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cassumbi ou Catumbi (som semelhante ao cacarejo de galinhas; um tímpano; Quioco)</li> <li>- N'Gomo iá China (tambor cilíndrico de um tímpano; Quioco)</li> <li>- Messagui ou Messaki (cilindro curto; Cacongós)</li> <li>- N'Gomo iá Mucupela (cilindro com extremidades esféricas e dois tímpanos; Quioco)</li> <li>- Mucundo (do tipo "iá china")</li> <li>- Puíta ou Puyta (tambor de fricção)</li> <li>- Rhitumbo (Lunda)</li> <li>- Tshianda ou capindgissa (grupo de tambores em batuque)</li> </ul>

Fonte: [Notas sobre instrumentos musicais. 1949] depositadas no MAH.

Esta documentação escrita, as fotografias, os discos e os filmes<sup>131</sup> a que não foi possível aceder, constituem uma vasta documentação sobre a música tradicional da Lunda e do Alto Zambeze, nos finais dos anos 40, que consideramos de interesse científico e por isso merecedora de estudos futuros. A. Santos deixou toda esta documentação por organizar e, pelo que foi possível documentar, não parece tê-la utilizado em estudos posteriores à excepção das fotografias, que seleccionou e organizou, para realização das exposições descritas no ponto seguinte.

<sup>130</sup> Ver também N'Guvo (no plural Chinguvo), um tambor não Membranofone

<sup>131</sup> A revelação dos filmes foi feita nos Laboratórios da Tobis Portuguesa [Carta. A. Santos. César de Sá. 13/05/1950] e estão depositados no MAH (inacessíveis), tal como as fotografias e os 54 discos de acetato encontrados (alguns dos quais com notas escritas por A. Santos sobre a sua deficiente gravação, não se sabendo quantos destes discos, fazem parte dos 66 gravados em boas condições por A. Santos).

### 3.2.3. Exposições: SNI (Lisboa 1951) e Museu dos Trópicos (Amsterdão 1954)

A exposição de fotografias de Angola realizada por A. Santos no SNI em 1951, foi um grande acontecimento social e político e foi unanimemente elogiada ([*Diário da Manhã* 24/6/1951], [*A Semana* 30/6/1951], [*As Novidades* 8/7/1951], [*Século Ilustrado* 14/7/1951]). Sobre esta exposição, apoiada e visitada por figuras proeminentes (como o Ministro da Educação, o Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, o Presidente do IAC, António Ferro, director do SNI, e Ivo Cruz, director do CN, entre outros), escreveram: "Artur Santos compreende bem o papel que lhe está confiado na vida - dar a conhecer, aos portugueses, motivos de capital interesse para a formação da verdadeira consciência ultramarina" [*As Novidades* 8/7/1951].

As notas impressas no programa da exposição (s.a.), escritas por responsáveis da DIAMANG com a colaboração de A. Santos, não têm as conotações políticas depreendidas no artigo citado, explicando que a exposição tinha como objectivo:

"dar a conhecer uma parte - que se reputou mais facilmente compreensível ao público - da vasta documentação fotográfica obtida no decurso da Missão (...) de recolha e estudo do Folclore musical da Lunda e Alto Zambeze (Angola). Trata-se, com efeito, de um grupo de imagens intimamente relacionadas com a vida e arte dos povos daquelas vastas áreas; e respeitam a uma das manifestações mais características das populações africanas, ou seja, o folclore musical, que tão desenvolvido papel assume entre elas, quer acompanhando em melodias de grande delicadeza, os factos da existência diária, particular ou familiar dos seus componentes, quer surgindo, com indómita quanto vigorosa expressão, em certas ocasiões de especial significado colectivo" [DIAMANG. 1951].

Da listagem dos títulos das 60 fotografias expostas e das quatro reproduções de fotografias inclusas [Ibidem], conclui-se serem fotografias de aspectos do percurso feito, do corpo expedicionário e das viaturas utilizadas, de aldeias e povoações, dos jardins e instalações no Dundo, de pessoas de várias idades<sup>132</sup>, de indumentárias<sup>133</sup>, de máscaras, de esculturas de significado religioso, de "indígenas" tocando instrumentos (solistas e cena de batuque) e de instrumentos (apitos, arcos sonoros, cacochas, cariarias, quissanges, reque-reques, sinos, tambores, xilofones e grupos de instrumentos).

Quando da repetição da exposição no Museu dos Trópicos em Amsterdão, a imprensa holandesa referiu-se a essas fotografias de "tipos angolanos, ídolos para ilustração do carácter do povo, músicos e seus instrumentos" [*Algemeen Handelsblad* 4/5/1954 ] como

---

<sup>132</sup> Estão listadas: rainha luenta e seu neto, muchiques, mulher baluba, mulher e rapariga cacongo, rapariga lunda, jovem, velho e mulheres quiocas.

<sup>133</sup> Estão listados muchiques (dançarinos mascarados), donzela e viúva cacongas com indumentárias de rituais fúnebres, caçadores cacongos e luentas e circuncidados quiocos.



"incomparáveis" e "magníficas" [*Elseviers* 1/5/1954 ] e a A. Santos como "fotógrafo tão sabedor quanto musicólogo" [*Algemeen Handelsblad* 4/5/1954 ].

Da exposição realizada no Museu dos Trópicos, organizada por Jaap Kunst, sabe-se que foram expostas as mesmas 60 fotografias [*Legendes pour les photos à exposer*. 1954 ] e conhece-se a disposição das fotografias e instrumentos [*Esquema do Recinto da Exposição*. 1954 ]. Foram expostos, para além das fotos, um xilofone quioco (pertença do Museu), apitos, cacocha, cariária e sanzas (levadas por A. Santos) e as "publicações culturais do Museu do Dundo". Foram "exibidos diapositivos a cores" e existia na sala "equipamento de reprodução e amplificação eléctrica de som" [*Esquema do Recinto da Exposição*. 1954 ]. As fotografias da inauguração da exposição<sup>134</sup>, mostram Tília e A. Santos com Jaap Kunst, o Ministro Português em Haia e outras individualidades e alguns dos mapas, cartazes e fotografias expostos.

Os artigos de imprensa sobre esta exposição contêm referências elogiosas às fotografias<sup>135</sup>, às gravações em disco que acompanharam a exposição [*Algemeen Handelsblad* 4/5/1954 ]) e à "execução musical de A. Santos num xilofone quioco" [*Donderdag* 6/5/1954 ], também documentada nas referidas fotografias. Esta exposição, com fotografias, diapositivos a cores, instrumentos, livros e gravações em disco, foi a uma das realizações de A. Santos como etnomusicólogo, com repercussão na imprensa em Portugal e no estrangeiro<sup>136</sup>:

"Em virtude do invulgar relevo que a imprensa holandesa, sempre pouco acessível, deu ao facto, chegaram a Paris os ecos desta Exposição que era completada com uma interessante audição de discos" [*Entrevista na Radiodifusão Francesa*. 1954]<sup>137</sup>.

Questionado na mesma entrevista sobre projectos futuros, A. Santos respondeu:

---

<sup>134</sup> Essas fotografias estão no espólio de A. Santos no INET.

<sup>135</sup> A. Santos arquivou os seguintes artigos publicados na Holanda: [*Nieuwe Rotterdamse Courant* 11/7/1953], o único impresso antes da exposição, e [*Elseviers* 1/5/1954], [*Maandelijkse Medelingen* 1/5/1954], [*Algemeen Handelsblad* 4/5/1954], [*De Maasbode* 5/5/1954], [*Het Vrije Volk* 5/5/1954], [*Donderdag* 6/5/1954], [*Trouw* 6/5/1954]. Arquivou também traduções em português dos mesmos. Da imprensa nacional arquivou os artigos: [*Diário da Manhã* 19/5/1954] e [*Novidades* 19/5/1954].

<sup>136</sup> Também as palestras em Inglaterra (1947) tinham sido publicitadas pela imprensa nacional e estrangeira.

<sup>137</sup> Na transcrição desta entrevista, A. Santos confirma que, para além das fotografias expostas, foram ouvidos os seus discos de Angola: "tive oportunidade de me referir largamente aos assuntos focados em cada uma das imagens e de lhes fazer ouvir algumas das minhas gravações do folclore musical dos negros de Angola, audição que serviu de complemento aos meus comentários [*Entrevista na Radiodifusão Francesa*. 1954]. Não é provável que A. Santos tivesse transportado para a Holanda e França, os discos de acetato, dada a fragilidade destes materiais. Tudo indica que estes foram copiados para discos vinil, apesar de estes não terem sido encontrados. Reforça esta hipótese o facto de A. Santos ter afirmado: "os discos, cuja reimpressão foi pedida, devem chegar dentro em breve" [*Carta*. A. Santos. Júlio de Vilhena. 9/1/1953]. Supõe-se ser esta reimpressão referente à passagem dos discos de acetato para suporte de vinil, o que tornaria possível a sua audição na Holanda, no ano seguinte.

"Os meus projectos... No campo da Etnomusicologia são tantos e tão ambiciosos que não sei se poderei realizá-los completamente; por ora prefiro não os divulgar. De resto é-me sempre muito mais agradável falar das realidades e guardar para mim os sonhos... [Ibidem].

Um dos projectos imediatos de A. Santos era apresentar a exposição noutros Países<sup>138</sup>, tendo pedido apoio ao IAC e ao Ministério dos Negócios Estrangeiros (MNE) [Carta. A. Santos. Museu de Homem. 4/1/1954 ], o que lhe chegou a ser prometido:

"Pouco depois da minha chegada a Lisboa tive uma entrevista com o Sr. Ministro dos Negócios Estrangeiros, a quem tive a honra de dar a conhecer os resultados da minha missão, na Holanda, [discos açorianos feitos na Philips em Baarn] o que fiz também, em recente conversa com o Prof. Dr. Cordeiro Ramos e Dr. João Couto, membros da Direcção do Instituto de Alta Cultura. Tive a ocasião de verificar que a ideia das exposições mereceu aos mesmos Senhores o maior interesse e que posso alimentar a esperança de conseguir o indispensável subsídio e a autorização para a minha deslocação ao estrangeiro. (...). Durante a longa conversa que tive com o Sr. Ministro dos Negócios Estrangeiros tive a oportunidade de lhe expôr todos os meus projectos e tive a satisfação de o ouvir dizer que poderia contar sempre com o seu apoio aos meus trabalhos de folclore, que lhe mereciam o mais vivo interesse" [Carta. A. Santos. Ministro de Portugal em Haia. 4/1/1954 ].

Apesar das promessas e da esperança manifestada por A. Santos, a exposição não se tornou a realizar. Mais uma vez, os planos de A. Santos para contactar com colegas no estrangeiro e divulgar o seu trabalho, não foram apoiados pelas autoridades oficiais<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> A exposição chegou a estar agendada em no Museu do Homem, em Paris [Carta. A. Santos. Museu de Homem. 4/1/1954].

<sup>139</sup> Como documentado na n.rp. 81, p. 40, não conseguiu apoio para se deslocar a Edimburgo (1947), a Basileia (1948), Paris (1950), Bloomington e Washington (1950), Paris (1954) e Wegimont na Bélgica (1959). Em 1954, confessara a Jaap Kunst que desistira de ir ao Brasil: "j'ai décidé de laisser tomber l'affaire et je n'ai donné un seul pas pour obtenir du Gouvernement la somme nécessaire pour mon allée." [Carta. A. Santos. Jaap Kunst. s.d. / pós 1954]. Já, anos antes, tinha comunicado ter "um velho projecto de divulgação do nosso folclore (...) irmos [Artur e Tília] até ao Brasil com um conferencista que da parte literária se encarregasse" [Carta. A. Santos. António Ferro. 30/6/1946].

### 3.3. "Expedição científica" na Beira Baixa e Beira Alta (1956)

A. Santos foi convidado pela BBC para recolher MTP representativa de todo o País, mas restrições orçamentais forçaram a BBC a limitar esses planos<sup>140</sup>. Decidiram confiar a A. Santos a selecção de duas regiões e o trabalho preliminar de "prospecção" (feito pelo casal em Setembro e Outubro e pelo que receberam £200), disponibilizando depois, para a "recolha gravada", dois técnicos e um Land Rover com equipamento de gravação (durante quatro semanas em Novembro) [Carta. Marie Slocombe. A. Santos. 20/8/1955].

O casal comprometeu-se a percorrer três zonas ("de valor indiscutível para este género de pesquisas"), estabelecer contacto com personalidades oficiais e privadas, escolher "paysants qui pourront fournir les exemples de musique populaire portugaise authentique" e assegurar a colaboração desses camponeses nas gravações (de pelo menos "50 chants populaires portugais") [Contrato. BBC. s.d.]. Contratualmente, A. Santos comprometeu-se ainda a realizar a planificação da montagem de faixas gravadas, a redacção do texto das etiquetas e a mencionar o nome da BBC sempre que usasse o material em conferências. Por seu lado, a BBC deveria mencioná-lo como "auteur de la recherche et chef de cette expedition" [Ibidem] nas etiquetas dos discos, conferências, emissões de rádio e de televisão, espectáculos em que fossem apresentados ou em estudos publicados por musicólogos, sobre este material. Comprometia-se ainda a oferecer-lhe duas colecções completas de discos e dar-lhe permissão para usar publicamente o material em conferências e fazer transcrições musicais para ilustrar eventuais publicações.

Este convite, sancionado pelo IFMC, atesta o reconhecimento internacional que A. Santos tinha nesta altura como etnomusicólogo<sup>141</sup>. A escolha da Beira Baixa e Beira Alta como regiões a prospectar não surpreende<sup>142</sup>. A época de gravação foi-lhe, mais uma vez, imposta pelas circunstâncias, dado que o carro de gravação da BBC só estava disponível em Novembro de 1956.

---

<sup>140</sup> Os contactos feitos um ano antes da prospecção, demonstram-no: "our main problem is finance! I felt the plan, as we made it when I was in Lisbon, was ideal, in that it promised us the best possible results: material that would be to a large extent representative of the country as a whole and with the maximum variety. I am therefore as disappointed as you that it has to be curtailed" [Carta. Marie Slocombe. A. Santos. 20/8/1955].

<sup>141</sup> "Depois de consulta ao IFMC, em Fevereiro de 1956, a BBC entrou em contacto com o Professor Artur Álvaro dos Santos Correia de Sousa, do CN Nacional de Lisboa. Este professor acedeu a prestar à BBC a sua colaboração e a de sua esposa no projecto de gravações de música folclórica portuguesa autêntica para os "Arquivos Fonográficos da BBC" [Relatório da BBC. 1956]. Aparece referido que consulta feita ao IFMC se fez em 1956, mas o convite já tinha sido feito no ano anterior [Carta. Marie Slocombe. A. Santos. 20/8/1955].

<sup>142</sup> Foi referida a preferência de A. Santos pela MTP da Beira Baixa [Palestras em Inglaterra. Azevedo e Santos. 1947] e as estadias de campo aí realizadas.

### 3.3.1. "Prospecção e recolha"

Um caderno com apontamentos (sobre localidades, intérpretes e faixas a gravar), documenta o trabalho preliminar realizado [Caderno de Campo 1956], mas os critérios de selecção de trechos musicais, que se deduzem estéticos e musicais, não foram explicitados por A. Santos<sup>143</sup>. Está aí documentado ter estudado o material recolhido por outros investigadores (referência a trechos musicais recolhidos por Schindler, Jorge Dias e Rodney Gallop e respectivos locais de recolha). Teve a colaboração de informantes locais como um Prior, um Vigário, um Regedor, um criado de hotel<sup>144</sup> e de todos "músicos" listados.<sup>145</sup>

A. Santos interessou-se pelas Folias das Festas do Espírito Santo que nesta altura já tinha começado a estudar nos Açores<sup>146</sup>. Gravou canções de embalar, cantigas bailadas, modas de trabalho, romances e trechos associados ao calendário cristão (em especial almas, alvíssaras, S. João e Reis)<sup>147</sup>. Sobre eles anotou comentários analíticos sobre a forma musical, as melodias, diafonias ou polifonias, a organização modal, as entradas de solistas, os coros de mulheres ou homens e os instrumentos. Fez ainda descrições e esboços de instrumentos.

A documentação sobre a estadia de campo inclui um relatório da BBC, a agenda de viagem escrita por A. Santos e uma credencial oficial [Credencial. 1956]. A informação mais organizada encontra-se no referido relatório que inclui "I. Preparação do Projecto"<sup>148</sup>, "II. Trabalho preliminar no campo" e "III. Missão de recolha":

---

<sup>143</sup> Quase todas as faixas listadas incluem a indicação "a gravar". Aparecem também apreciações sobre o material musical e intérpretes, como: "muito interessante", "boa", "muito boa, precisa, bem acertada", "polifonia; muito bom", "voz óptima", "igual ao de (...) mas mais bem cantado", "bonita", "lindíssima", "formidável" ou "a melhor".

<sup>144</sup> "O Prior do Castelejo, Francisco Salvado Gralha informou que no Alcaide, sua terra natal, se fazia Folia do Espírito Santo, com tambor, viola e pandeiros"; sobre as Almas recebeu "Informação do Vigário de Cambra"; em Três Povos, onde existia folia tinha como "Agente de ligação: o Regedor"; sobre a toadilha de pedreiros recebeu "informação do criado do Hotel Mira-Vouga, Custódio dos Santos" [Caderno de Campo. 1956].

<sup>145</sup> Para além das informações sobre o "trabalho preparatório e de prospecção" [Caderno de Campo. 1956], existem notas soltas, com as datas de gravação e listas de canções seleccionadas, cópias de fragmentos de cartas enviadas aos colaboradores, como por ex.: "Depois de feita uma última selecção dos trechos ouvidos nesse concelho [S. Pedro do Sul], ficaram escolhidos para a colecção destinada à BBC os que figuram nas listas referentes às localidades acima citadas" [Nota sobre a selecção de trechos em S. Pedro do Sul. 1956] ou "As nossas lembranças à boa gente de Manhouce. Estamos certos de que representarão muito bem a sua encantadora aldeia" [Nota a enviar à "gente de Manhouce". 1956].

<sup>146</sup> Para além das informações recebidas do Prior do Castelejo e do Regedor de Três Povos já referidas, anotou que "Em Vila Boa (Satugal) ainda há Folia" e "informação do Sr. Justino Carrola, folião, 76 anos; outros foliões Manuel Carrola, 72 anos e António Mendes Custódio, 77 anos" [Caderno de Campo. 1956].

<sup>147</sup> O que se depreende do material gravado e de notas de campo como: "Perguntar se há Modas de trabalho (Canto de aboiar, Toadilha para a tosquia), Folia, Canção de embalar, Alvíssaras, Janeira e Reis" [Caderno de Campo 1956].

<sup>148</sup> No primeiro ponto do [Relatório da BBC. 1956] constam os contactos com a IFMC, com o CN para dispensa de serviço e a decisão sobre as zonas a prospectar (tomada por A. Santos) e das datas de realização (tomada pela BBC), já referidos.

II. "(...) O Professor e a senhora Santos foram encarregados pela BBC de levar a efeito sozinhos, uma prospecção preliminar, o que se fez nos meses de Setembro e Outubro. Durante este período as coisas foram preparadas eficientemente: visitaram-se autoridades locais das quais se conseguiram facilidades sempre que a sua colaboração se tornava necessária; consultaram-se peritos locais e fez-se uma primeira selecção de músicos e cantadores. Fizeram-se todos os preparativos pormenorizados para os grupos seleccionados de cantadores e músicos estarem disponíveis em locais apropriados e a horas determinadas. No início de Novembro recebeu-se um relatório do Prof. Santos, em consequência do qual se elaborou finalmente o itinerário da missão.

III. Missão de Recolha: 16 de Novembro a 14 de Dezembro de 1956. Para a expedição de gravação juntaram-se ao Prof. e Senhora Santos, em Novembro, dois representantes da BBC, Miss Marie Slocombe Bibliotecária dos Arquivos Fonográficos e o Sr. Robert Wade, Engenheiro de Som. Utilizou-se uma máquina gravadora portátil, marca Leavers-Rich e o Land Rover guiado pelo engenheiro da BBC constituiu o meio de transporte para o grupo assim formado.

O itinerário preparado pelo Prof. Santos foi seguido inteiramente com excelentes resultados. Visitaram-se dezoito aldeias e em todos os casos os preparativos preliminares resultaram sem qualquer falha. Por todo o lado, a colaboração local foi excelente e entusiástica. Em pouco mais de três semanas, gravou-se um total notável, superior a 100 números. No campo musical, o Professor Santos superintendeu diariamente nas sessões e na escolha do repertório, enquanto que a Senhora Santos coligia dos executantes documentação essencial (os representantes da BBC não tinham conhecimento da língua portuguesa). A música popular coligida desta forma pode considerar-se altamente representativa da zona, e incluída romances e canções de embalar por cantores individuais, canções de trabalho (de lavrar, da ceifa, apanha da azeitona, bater do linho, canções de pastoreio e canções de empurrar a pedra) por indivíduos e também por grupos, canções religiosas polifónicas, canções e danças seculares próprias das estações, juntamente com um pequeno número de instrumentos. Todos os números gravados foram seleccionados pelo Professor como sendo musicalmente de real interesse e muito representativos. Gostaria de frisar que o êxito da expedição, e a quantidade e qualidade da música gravada no tempo de que se dispunha, se devem inteiramente à competência e discriminação que os nossos colaboradores portugueses emprestaram ao trabalho, à cuidadosa tarefa preliminar realizada pelo Professor e senhora Santos e aos seus esforços incessantes durante a própria expedição. Torna-se evidente que de futuro, qualquer projecto desta natureza a realizar no estrangeiro, dependerá, como foi o caso, da qualidade da colaboração local e da eficiência da prospecção preliminar" [Relatório da BBC. 1956].

Das actividades diárias, A. Santos documentou viagens, visitas (Governador Civil, Presidente da Câmara e Jornal de Castelo Branco; Presidentes das Câmaras de Vouzela e S. Pedro do Sul; Governador Civil de Viseu), instalações de aparelhagem, ensaios de acústica<sup>149</sup>, datas e localidades das gravações [Agenda de Viagem. 1956]<sup>150</sup>. As localidades em que gravou na Beira Baixa e depois na Beira Alta, estão listadas a seguir.

---

<sup>149</sup> As gravações foram feitas no celeiro do Marquês em Monsanto, celeiro do Visconde em Tinalhas, Convento de Santo António no Fundão, Minas da Panasqueira, garagem do Hotel Mira-Vouga e Balneário das Termas em Pouves [Agenda de Viagem. 1956].

<sup>150</sup> Os 25 dias listados incluem: dois dias de viagem e preparação; dois dias de gravações em Monsanto; em cinco dias seguidos, gravações na Malpica, Tinalhas, S. Vicente da Beira, Sobral do Campo, Aldeia de Joanes; em Donas e Escarigo, num mesmo dia; Souto da Casa e Castelejo, Idem; Silvares, Lavacolhos, em dois dias seguidos, precedendo o dia de viagem para S. Pedro do Sul, já na Beira Alta; gravações em Manhouce, em dois dias, incluindo no segundo "a gente do Candal"; Cambra/Santa Comba, Tourelhe, Figueiredo das Donas, Pouves e Vila Maior, em cinco dias seguidos) e, antes do regresso a Lisboa, um dia de descanso, outro de visitas aos Presidentes das Câmaras de Vouzela e S. Pedro do Sul e Governador Civil de Viseu [Agenda de Viagem. 1956].

Tabela 3.1. Beira Baixa e Beira Alta (1956): locais de gravação	
Beira Baixa	
Concelho de Castelo Branco: <ul style="list-style-type: none"><li>- Malpica</li><li>- Monsanto (gravações no celeiro do Marquês)</li><li>- S. Vicente da Beira</li><li>- Sobral do Campo</li><li>- Tinalhas (gravações no celeiro do Visconde)</li></ul>	Concelho do Fundão: <ul style="list-style-type: none"><li>- Donas e Escarigo</li><li>- Fundão (gravações no Convento Santo António)</li><li>- Aldeia de Joanes</li><li>- Souto da Casa e Castelejo</li><li>- Lavacolhos</li><li>- Silvares</li><li>- Três Povos</li></ul>
Beira Alta	
Concelho de S. Pedro do Sul: <ul style="list-style-type: none"><li>- Manhouce</li><li>- Pouves (gravações no Balneário das Terras)</li><li>- Vila Maior</li><li>- Covas, Candal e Figueiredo d'Alba (localidades não referidas nos discos)</li></ul>	Concelho de Vouzela: <ul style="list-style-type: none"><li>- Cambra (Santa Comba)</li><li>- Figueiredo das Donas</li><li>- Tourelhe</li><li>- Vermilhas</li><li>- Vouzela</li></ul>

Fonte: [Agenda de Viagem. 1956] e [Registos de Gravação. 1956] depositados no MAH

Nestas estadias de campo (de "prospecção" em Agosto e de "recolha" em Novembro e Dezembro) A. Santos teve o apoio de individualidades e das autoridades locais<sup>151</sup>, como documenta uma credencial do Governo Civil de Castelo Branco<sup>152</sup>:

"Solicita-se aos Ex.mos Presidentes das Câmaras Municipais deste Distrito e de todas as Autoridades dos respectivos Concelhos, a quem esta credencial fôr apresentada, as facilidades para o desempenho da sua missão cultural, missão esta de considerável importância para a Beira Baixa" [Credencial. 1956].

Partiu para o campo com a segurança dos apoios oficiais, o conhecimento das localidades, dos intérpretes e do material que queria gravar, seleccionado na sua "prospecção" no campo e a partir de estudos realizados por outros investigadores. A rapidez com que se fizeram as gravações e a sua qualidade, são prova dos conhecimentos musicais e técnicos de A. Santos, do conhecimento do campo e do seu poder organizador ou do que o relatório da BBC caracteriza como a "eficiência " e a " qualidade da colaboração " de A. Santos.

<sup>151</sup> A. Santos listou: Governador Civil de Castelo Branco, Governador Civil de Viseu, Presidente da Câmara de S. Pedro do Sul, Secretário Geral do Governo Civil de Viseu e Sócio do Hotel Mira-Vouga em Vouzela [Caderno de Campo. 1956].

<sup>152</sup> A. Santos é apresentado como professor do CN, equiparado a bolseiro pelo Ministro da Educação Nacional para "colaborar como Chefe de uma expedição para investigação de Música Popular Portuguesa, com destino aos arquivos da 'British Broadcasting Corporation', em Londres, em missão que mereceu o alto patrocínio do Instituto de Alta Cultura" [Credencial. 1956].

### 3.3.2. Documentação resultante

A documentação que resultou da "Expedição" na Beira Baixa e Beira Alta é diversificada, incluindo 20 páginas de transcrições de textos de canções e orações, notas de campo sobre os contactos locais, os intérpretes, os instrumentos e o material gravado, desenhos, instrumentos musicais<sup>153</sup>, gravações, fotografias e filmes<sup>154</sup> e apenas três transcrições musicais<sup>155</sup>. Dada a inacessibilidade das fotografias e dos filmes referidos, apenas foram analisados as notas, os desenhos e a documentação relativa às gravações.

Os instrumentos desenhados incluem a "palheta de Monsanto" (oboé rudimentar) e a flauta, ambos com indicações de dimensões e materiais de fabrico e a zamburra, o adufe, os trinchos (sistros) e os búzios para reunir o rancho da azeitona [Caderno de Campo. 1956]. Destes instrumentos, apenas foram encontradas notas sobre o adufe [Notas sobre o Adufe. 1956]. Nelas são comentados o papel social e a origem do instrumento e é descrita a sua morfologia<sup>156</sup>. É referida a utilização do adufe no repertório musical de carácter festivo e nas cerimónias ou celebrações do calendário cristão, nas velhas culturas de tipo pastoril<sup>157</sup>. Apontam-se como as regiões em que é utilizado, a faixa leste do País, de Trás-os-Montes ao Alentejo, zonas onde tinham existido importantes núcleos populacionais hebraicos, como Mogadouro. Estas notas levam-nos a pensar que o adufe, como mais tarde a viola da terra nos Açores, era um dos instrumentos que mais interesse despertava a A. Santos.

---

<sup>153</sup> O MAH possui um adufe, "palheta", flauta e outros instrumentos de cana, castanholas e tréculas que pertenciam a A. Santos. É provável que tenham sido recolhidos nesta "expedição".

<sup>154</sup> As fotografias e filmes existentes no MAH não estão acessíveis. Existem duas caixas cilíndricas de metal com autocolante exterior referindo "Tobis Portuguesa, Serviço Administrativo. Arquivo Filmes, Negativos de Imagem", existem duas bobines ([Filme Pedra - negativo 1/10/57] e [Filme Zamburra - negativo 12 m 20/11/63]). Supõe-se serem filmagens de "Cantar à Pedra" e "Cantar à Zamburra", duas faixas editadas. A Tobis Portuguesa, não tem cópias, nem a ANIME da Cinemateca Portuguesa.

<sup>155</sup> Os únicos textos de canções não religiosas encontrados foram: *Ceifeira de Chapéu Largo* e *Perguntei ao Sol*. Associados ao Calendário Cristão, foram encontrados: *Ah! Que Se Chá de Tinalhas* (duas versões de Reis), *Aleluia* (S. Vicente da Beira e outras não indicadas), *Almas Santas* (Figueiredo das Donas), *Alvíssaras* (Souto da Casa), *Encomendação das Almas*, *Martírios*, *Maio Menino*, *Quando Dorme o Meu Menino* (canção de embalar de índole religiosa), *Santa Maria* (Santa Comba), *Versos da Assunção*, *Versos ao Senhor da Saúde* e *As Doze Palavras Ditas e Retornadas (ensinadas pelo Anjo da Guarda para salvação das almas)*. As transcrições musicais são dos trechos *Reis* (Figueiredo das Donas), *O Prima Vamos à Ceifa* (Manhouce) e *Canção de Arrolar* (Monsanto).

<sup>156</sup> A. Santos comenta de modo genérico o papel social dos instrumentos de percussão e cita a análise sobre tambores da Guiné Francesa feita por André Schaeffner. Sobre a origem do instrumento põe a hipótese do adufe ter sido introduzido na península durante a ocupação árabe (*Ad-Duff*), ou pelos hebreus (*Thophe*), e comenta a referência que lhe é feita numa Cantiga de Amigo de Martim do Ginzo, jogral do séc. XIII. Refere que os "hebreus" tinham importante comunidade de sefardos na península e que na sua tradição eram as mulheres que tocavam o adufe, tal como nas Beiras. Descreve-o como um "pandeiro bi-membranofone" geralmente de forma quadrangular, podendo ser pouco rectangular, losangular ou raras vezes com outras formas, e refere-se à sua execução como sendo de "percussão directa".

<sup>157</sup> A. Santos transcreveu os padrões rítmicos característicos do adufe, referiu a sua utilização nas canções de trabalho, lúdicas, de carácter religioso e de tipo ritual e nas danças, e que aparecia associado a instrumentos como a gaita de foles, a zamburra, o almofariz, a garrafa com garfo e outros idiofones.

Em relação à colecção editada *Folk Music of Portugal* [LP/BBC 1956], os discos incluem, para cada faixa, a indicação do título (por vezes a sua classificação), os locais e datas de gravação, os intérpretes e os instrumentos. A mesma informação consta nos [Registos de Gravação. 1956], que incluem ainda o número da bobine (1 a 21) e da gravação (1 a 116), a velocidade de gravação, a caracterização dos intérpretes (nome, alcunha, idade, naturalidade, profissão, se sabe ler e escrever, se tem conhecimentos musicais, se já residiu fora da terra natal) e outras observações complementares (sobre os contextos, os locais e as épocas em que os trechos são executados, os intérpretes, os instrumentos e os termos énicos). A partir desta documentação, foram listados os títulos, as classificações, os intérpretes e os instrumentos musicais dos trechos musicais gravados.

Caracterização dos intérpretes

Sobre os intérpretes que colaboraram nestas gravações indicam-se, nas tabelas seguintes, os nomes, as alcunhas, as faixas etárias, o nível de literacia (alfabetização e conhecimentos musicais), as profissões e os locais anteriores de residência<sup>158</sup>.

Tabela 3.2.1. Beira Baixa e Beira Alta (1956): intérpretes gravados					
<b>Mulheres:</b> 117 (56.8 % dos intérpretes) 54 sabiam ler e escrever (46% das mulheres) e nenhuma tinha "conhecimentos musicais"			<b>Homens:</b> 89 (43.2% dos intérpretes) 63 sabiam ler e escrever (70.8% dos homens) 6 tinham "conhecimentos musicais" (6.7 % dos homens; 2.9 % dos intérpretes)		
Idades (7 a 74 anos)	N.º	% de	Idades (7 a 77 anos)	N.º	%
< 18	4	3,4	< 18	11	12.4
18 a 25	22	18,8	18 a 25	11	12.4
26 a 35	24	20,5	26 a 35	31	34.8
36 a 45	23	19,7	36 a 45	13	14.6
46 a 55	26	22,2	46 a 55	17	19,1
56 a 65	8	6,8	56 a 65	4	4,5
> 66	10	8,6	> 66	2	2.2

Fonte: [Registos de Gravação. 1956] depositados no MAH

<sup>158</sup> Estão listados, em anexo, os nomes de todos os intérpretes e suas alcunhas.



Tabela 3.2.2. Beira Baixa e Beira Alta (1956): intérpretes gravados (cont.)					
Profissão				Locais de residência	
Mulheres (117)		Homens (89)		Homens e mulheres (206)	
Profissões e idades	%	Profissões e idades	%	Profissões dos que viveram noutros locais (N.º de anos)	
70 camponesas (14 a 72)	60	Ligadas à agricultura: 42 trabalhadores rurais (18 a 69) 4 agricultores (29, 31, 44, e 65) 4 lavradores (27, 47, 59 e 64) 1 cavador (28) 1 jornaleiro (49)	58.4	- 5 trabalhadores rurais: (2 anos) Covilhã (2 anos) Alentejo (2 anos) Argentina (8 anos) França (10 anos) Brasil	
39 domésticas em zonas rurais (15 a 74)	33	Lidando com animais: 3 pastores (17, 21 e 50) 3 tosquiadores (32, 72 e 77) 2 ganhões (42 e 49) 1 mungidor (47)	10.1	- 5 outros: agricultor, tropa nos Açores lavrador (6 anos) Brasil lavrador fez Guerra de 1914 mineiro (5 anos) Lisboa tosquiador, Brasil Argentina	
Outras: 4 costureiras (21, 28, 30, 49) 2 padeiras (36 e 50) 1 forneira (46) 1 lavadeira (39)	7	Outras: 2 alfaiates (20 e 33) 1 cesteiro (30) 1 carpinteiro (50) 1 comerciante (35) 2 guardas da mina (33 e 46) 5 mineiros (20, 30, 34, 35 e 42) 5 operários (19, 20, 21, 26 e 38) 1 padeiro (35) 5 pedreiros (20, 27, 27, 49, 53) 1 sapateiro (16) 1 sargento (47) 1 serrador (31) 2 serralheiros (41 e 48)	31.5	- 5 camponesas: 1 viveu no Porto 1 "serviu" no Porto 3 "serviram" em Lisboa - 4 Domésticas: 2 viveram em Lisboa 1 viveu no Brasil 1 viveu na América 1 costureira (viveu em Lisboa)	
				Viveram fora (no total): 10 homens (11.2%) 10 mulheres (8.6%) 20 intérpretes (9.7%)	

Fonte: [Registos de Gravação, 1956] depositados no MAH

Os intérpretes seleccionados eram pessoas de todas as idades (das mulheres, mais de 80% equitativamente distribuídas entre as faixas etárias entre os 18 e os 55 anos; dos homens cerca de 70 % nas faixas entre os 25 e os 55 anos)<sup>159</sup>. Mais de metade das mulheres e cerca de um terço dos homens não estavam alfabetizados e menos de 3% dos intérpretes reconheciam ter "conhecimentos musicais" (ou "saber música").

Trata-se de um universo de mulheres maioritariamente camponesas e domésticas (93%) e, apesar da diversidade de profissões dos intérpretes, a maioria dos homens trabalhava no campo (cerca de 70%). Menos de 10% do universo de intérpretes moraram fora da terra onde residiam na altura, mas faz-se sentir a emigração para o estrangeiro, (para os EUA, Argentina, Brasil e França, em especial os homens) e para as cidades (Lisboa, Porto e Covilhã). A população

migrante feminina é constituída sobretudo por raparigas jovens que encontravam trabalho como empregadas domésticas nos centros urbanos; os homens iam trabalhar para o estrangeiro, para outras zonas rurais ou para centros urbanos, havendo ainda os que faziam o serviço militar.

De todos estes intérpretes, A. Santos listou sistematicamente as alcunhas, quando as tinham, num total de 97 em 206 pessoas<sup>160</sup> (47,1 %), 65 de mulheres (56 % das mulheres) e 32 de homens (22 %). Não foi encontrada documentação que justifique o interesse de A. Santos pelas alcunhas, que foram aqui listadas (Anexo 2).

Estas alcunhas foram consideradas relevantes porque em muitos casos são utilizadas nos discos para identificação dos intérpretes, substituindo-se aos nomes dos intérpretes que A. Santos também tinha listado. Foram assim consideradas como, mais do que alcunhas, nomes artísticos desses intérpretes<sup>161</sup>. A. Santos considerava estes colaboradores como artistas [Palestras em Inglaterra. Azevedo e Santos. 1947], a que se referia como "músicos" (instrumentistas, sempre homens, com excepção das cantadeiras que tocavam adufe) e cantadores ou cantadeiras (mesmo as que tocavam adufe).

Caracterização dos trechos musicais

Foram gravadas maioritariamente canções de trabalho (47, incluindo apelos e chamamentos, 40.5% do material gravado) e trechos associados ao calendário cristão (39, correspondendo a 33.6%). Foram ainda registadas oito canções de embalar, oito cantigas bailadas, sete romances e uma moda da esposada.

Tabela 3.3. Beira Baixa e Beira Alta (1956): trechos musicais gravados		
Classificação (N.º)	Título - classificação (N.º de versões)	Classificação utilizada por A. Santos Termos sinónimos e termos específicos
Canções bailadas (8)	A Erva Cidreira - canção bailada A Margaça - dança A Tirana - cantiga bailada Ai Tai Pum - dança de roda (2) Malhão - canção bailada Ó És Tão Linda - cantiga bailada Quando Eu Era Pequenina - cantiga bailada	- Danças, canções bailadas ou cantigas bailadas (para câro feminino ou misto) considerados termos sinónimos  - Dança de roda: classificação com indicação coreográfica

159 A. Santos gravou apenas uma vez crianças (quatro meninas e onze rapazes de Tinalhas, entre os sete e os doze anos) e várias vezes intérpretes com ca. de 70 anos (dez mulheres e dois homens, ca. de 6% dos intérpretes).

160 Por vezes as alcunhas são as mesmas em membros da mesma família.

161 No trabalho de terreno realizado nos Açores no âmbito desta pesquisa em Março de 2000, constatou-se que ficaram memórias de "alcunhas/nomes artísticos" de alguns intérpretes, em frequentadores de espectáculos de MTA, que não se lembram dos nomes desses intérpretes. Muitos recordam, por exemplo, o Zé da Lata, não se lembrando que se chamava José Martins Correia. Lembram "a Garajau" ou "o Garajau", não tendo ideia de que existiam vários membros de uma família (homens e mulheres), todos detentores da tradição, todos com a mesma alcunha.

Canções de embalar (8)	Canções de arrolar (2) Canções de embalar (2) Laru-Laru - moda de ananar (2) Moda de Embalar (2)	- Canções ou modas considerados termos sinónimos - Ananar, arrolar ou embalar considerados termos sinónimos
Canções de trabalho (40)	A Candeia - cantada na escamucha A Moda do Balhão - melodia de pastor Agora É Que Pinta o Bago - videirinha Canção de Roda Cantar à Pedra (filmado por A. Santos) Chora a Videira - <del>canção para maçar o linho</del> Dom Solidom Eito Fora - moda da ceifa Esta Manhã Eu Achei Fado de Lá Maior Ló-Ló Dirão - canção para maçar o linho Maçadela do Linho Malha Martírio Moda da Azeitona (7) Moda das Sachadeiras Moda de Tosquiadores (2) Moda do Adufe Moda Nova Modas de Lavrar dos Ganhões (3) Ó Prima Vamos Para A Ceifa Ribeira - moda da sacha Rosa da Alexandria S. João - cantado nas ceifas S. João (antigo) - cantado nas ceifas S. João do Campo S. João do Rancho Tascadela do Linho Verde Loureiro - cantado na tascadela	- Canções ou modas de trabalho considerados termos sinónimos; das 47 gravadas, 35 foram classificadas por A. Santos como: modas de trabalho (13), modas cantadas no trabalho (5), canções de trabalho (4), cantadas no trabalho (4), cantadas no campo (2) e <del>martírio</del> ou moda de trabalho da Quaresma(1)  - Martírios e S. João: aparecem por vezes classificados como modas de trabalho, mas maioritariamente como trechos associados ao calendário cristão
Trechos associados ao trabalho mas com outra classificação (7+1)	Abolevar o Gado Expressões de Porqueiras (2) Lerar / Toadilha de Pastoras Toque de Búzio / Apanha da Azeitona (Dois) Toques de Urra / Azeitona  Ó Amélia Tecedeira - para ser cantada durante os trabalhos do campo	- Chamamentos ou apelos: falados, recitados ou gritados mais do que entoados, não foram classificados por A. Santos como canções de trabalho - Ó Amélia Tecedeira, trecho relacionado com o trabalho, foi classificado por A. Santos como canto de romaria
Romances (7)	A Pastorinha (2) D. Flores D. Silvana Entre Canas e Canais O Lavrador da Arada Quadra de Santa Iria	- São considerados romances os solos em que são cantados os textos que lhes dão o nome e também as suas melodias executadas em solos instrumentais

Trechos associados a épocas do calendário cristão (39)	<p>- <b>Natal</b> (13) As Três Marias - Quadra Natalícia Cântico - entre o Dia de Natal e o Dia de Reis Dos Reis - Véspera de Natal e Dia de Reis Encomendação Almas - Dia de Natal ao de Reis (3) Jesus Cristo do Calvário - Noite de Natal Menino Jesus - Véspera de Natal Os Reis Magos - Véspera de Natal, Dia de Reis Os Três Reis - Véspera de Natal e Dia de Reis Reis - Quadra Natalícia (3) - <b>Carnaval</b> (1) Cantar à Zamburra (filmado por A. Santos) - <b>Páscoa</b> (7) Aleluia - no Sábado de Aleluia e à meia noite Almas Santas - Quaresma Alvíssaras - no Sábado de Aleluia e à meia noite Ascensão - Quinta Feira da Ascensão, em Maio Encomendação das Almas - Quaresma Maio Menino - cantado por crianças Martírios - Quaresma Santa Maria - Quinta Feira Santa - <b>Romarias</b> (16) A Divina Santa Cruz (2) Ó Amélia Tecedeira<sup>162</sup> Santa Combinha Santa Luzia (2) Senhor da Saúde Senhora da Agonia Senhora do Almurtão Senhora da Guia Senhora da Póvoa (2) Senhora da Rocha Senhora do Amparo Rainha Santa de Arouca S. Macário</p>	<p>A. Santos gravou trechos associados às seguintes épocas do calendário cristão:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Quadra do Natal, incluindo a Véspera de Natal, a Noite de Natal, o Dia de Natal e seguintes, até ao Dia de Reis</li><li>- Carnaval, cujo final coincide com início da Quaresma</li><li>- Páscoa, incluindo a Quaresma, a Quinta e a Sexta Feira Santa, o Sábado de Aleluia, o Domingo de Páscoa e a Quinta Feira da Ascensão</li><li>- Festas de Santos e Romarias (que se realizam sobretudo depois da Páscoa e até final do Verão), incluindo a Santa Combinha (da Páscoa até ao Espírito Santo), a Senhora da Guia (na 2ª Feira de Páscoa), o S. João (a 24 de Junho mas podendo ser cantado durante todo o ano<sup>163</sup>), o S. Macário (no último domingo de Julho), o Senhor da Saúde e a Senhora do Amparo (no terceiro Domingo de Agosto)</li></ul> <p>Classificou os trechos associados a romarias como:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>cantos de romaria (15)</li><li>moda de romaria (1)</li><li>cantiga de romaria (1)</li><li>romaria (1)</li></ul> <p>Referiu ainda a "música do bombo", que acompanha qualquer romaria.</p>
Outro	<p>Moda da Esposada (ou dos Dias de Casamento)</p> <p>- Cantada à "esposada" no dia do casamento, antes de irem para o quarto</p>	

Fonte: [Registos de Gravação, 1956] depositados no MAH

A. Santos registou, para todas as 116 faixas gravadas, as vozes e instrumentos intervenientes. Como se constata na tabela seguinte, gravou 68 conjuntos vocais (20 com acompanhamento instrumental), 25 solos vocais e 9 solos instrumentais, sendo as restantes 14 faixas repetições ou pormenores de outras faixas gravadas.

<sup>162</sup> Ó Amélia Tecedeira, como referido, é classificada como canto de romaria, para ser cantado durante o trabalho.  
<sup>163</sup> O S. João, um dos títulos mais vezes transcritos por A. Santos em estadias de campo anteriores, aparece por vezes sem classificação e com as indicações: "para ser cantado com adufe na véspera de S. João enquanto saltam a fogueira" ou "cantado nos campos até ao dia de S. João e na noite de S. João ao saltar a fogueira" (S. João da Bairrada). Outras vezes é classificado como canto de romaria (cantado na noite de S. João) e como canção de trabalho, como referido.

Tabela 3.4. Beira Baixa e Beira Alta (1956): vozes e instrumentos musicais gravados	
Solos e conjuntos (N.º de faixas gravadas)	Vozes e instrumentos
<b>A solo (N.º total: 34)</b> Instrumentais - de búzio (3) - de palheta (2) - de pífaro (3) - de tesouras (1) Vocais (25) <b>Pequenos grupos vocais (N.º total: 3)</b> - dois homens a cantar (1) - dueto de mulheres (1) - solo com três homens a ajudar, que não cantam (1) - grupos ou conjuntos vocais acompanhados (N.º total: 5) - duas vozes com guitarra e viola (1) - duas vozes, guitarras, viola, concertina e panela (1) - vozes femininas e dois adufes (2) - vozes masculinas e flauta (1) <b>Coros não acompanhados (N.º total: 45)</b> - câro de mulheres (9) - câro feminino (8) - câro masculino (1) - câro misto (26) - grupo de crianças (1) <b>Coros com acompanhamento instrumental (N.º total: 15)</b> - câro feminino com adufes (4) ou com dois adufes (1) - câro masculino com dois bombos, duas caixas e pífaro (1) - câro misto 5 pandeiros (adufes) e almofarizes (1) - câro misto com adufes (3) - câro misto com conj. de duas zamburras (1) - câro misto com dois bombos, caixa e pífaro (1) - câro misto com flautas (1) - câro misto com harmónica, viola, ferrinhos e bombo (1) - câro misto com três guitarras e uma viola (1)	<b>Instrumentos solistas</b> Búzio Palheta Pífaro Tesouras <b>Instrumentos acompanhadores</b> Adufes Almofarizes Bombos Caixas Concertina Ferrinhos Flautas Guitarra espanhola Guitarra portuguesa Harmónica Panela Pífaros Zamburras <b>Vozes e conjuntos</b> Solistas Solistas com ajudas Duetos Duas vozes c/ acomp. instr. Conjuntos (mais de três vozes, c/ ou s/ acompanh. instrumental): Grupos de crianças Coros de mulheres Vozes masculinas Coros masculinos Coros mistos

Fonte: [Registos de Gravação. 1956] depositados no MAH<sup>164</sup>

Apesar de constituir documentação importante da música tradicional da Beira Baixa e Beira Alta, a colecção discográfica foi pouco divulgada em Portugal. Os discos, fotografias e filmagens desta estadia de campo foram divulgadas pela televisão<sup>165</sup> e pela imprensa<sup>166</sup>, mas os discos nunca chegaram a ser postos à venda em Portugal.

<sup>164</sup> As faixas editadas (apresentadas na Discografia) têm indicação do local e data de gravação e dos nomes dos intérpretes, mas os dados apresentados resultam da consulta da documentação inédita, que tem mais informação.

<sup>165</sup> Foi emitido um programa de 40 minutos, referido nos currículos de A. Santos, que se confirmou não existir no Arquivo Audiovisual da RTP [Programa da RTP. 1963].

<sup>166</sup> A. Santos guardou os seguintes recortes da imprensa local: [Beira Baixa 11/11/1956], [Notícias de Vouzela 16/11/1956] e [Notícias de Vouzela 16/12/1956].

### 3.4. "Campanhas etnográficas" nos Açores e na Madeira (1952-1965)

Foram estabelecidos os primeiros contactos para realização das estadias de campo nos Açores, no início de 1952. Cecília Borba<sup>167</sup>, depois de troca de impressões sobre o assunto com A. Santos, dirigiu-se a um jornalista açoriano, pedindo-lhe que apresentasse A. Santos ao Dr. Manuel Sousa Menezes<sup>168</sup> [Prova de artigo. Canto e Castro. Pós 1959]<sup>169</sup>. Encontraram-se no "Café Martinho, já com tradição como centro dos açorianos, na Baixa da Capital" e depois em casa de A. Santos, onde o casal, o jornalista, Cecília Borba e Sousa Menezes ouviram "encantados, alguns discos da recolha que o Prof. Artur Santos havia feito na província de Angola" [Idem]. A. Santos foi encarregado de elaborar um plano de "prospecção e recolha", que seria apreciado pelo Dr. Luís da Silva Ribeiro<sup>170</sup>, que viria a ser um dos grandes aliados de A. Santos nos Açores:

"Há muito desejo ver estudado o folclore musical açoriano que suscita problemas e questões do maior interesse científico e artístico, mas esse estudo só pode ser feito por quem tenha competência para ele - cultura musical completa e cultura especializada. Ora o seu homem, encontrado em feliz hora, parece-me possuir essas condições. A situação que ocupa, garante a cultura artística geral, e o programa de trabalhos traçado mostra ser especialista. Por cá não creio haver dificuldade em lhe prestar a colaboração desejada. Já em tempos tratei de organizar no Instituto [IHIT] uma discoteca musical e filológica. De acordo com o Prof. Rogers elaborei para esta um plano. Mas o aparelho de gravação de som que cá temos, ou por qualquer defeito de funcionamento, ou por ignorância, mais provável, de quem trabalha com ele, não tem dado resultados capazes (...) O problema maior é arranjar os músicos. Os cantadores cá da cidade não servem. Cantam muito bem! Tocadores de viola sim, e na nossa música popular estes têm importante papel. Nalgumas freguesias não há electricidade, mas talvez seja possível arranjar um pequeno dinamo usado nos espectáculos de cinema. Cantoneiros e trabalhadores da Junta [JGAH] poderão dar indicações e trazê-los à cidade. Quanto a dinheiro há tempo de esperar pelo reforço do subsídio, pois o boletim, despesa mais avultada, só se pagará nos últimos dias do ano. Vou escrever ao José Bruno [Dr. J.B. Carreiro, da Direcção do ICPD] e ao [Dr. Armando] Côrtes-Rodrigues que se entenderão directamente consigo para se não perder tempo. Estou certo que tudo se arranjará. Na Horta não tenho ninguém" [Carta. Luís Silva Ribeiro. Manuel Sousa Menezes. 6/4/1952].

Personalidade importante do meio científico e cultural açoriano, Silva Ribeiro estabeleceu os contactos necessários para garantir a realização dos trabalhos, na Terceira assegurados por si

---

<sup>167</sup> Cecília Borba era professora de harpa no CN. Era sobrinha de Tomás Borba e açoriana, tal como o seu tio.

<sup>168</sup> O Dr. Manuel Sousa Menezes era médico cirurgião, membro da Assembleia Nacional e Presidente da JGAH. Para além dos altos cargos que ocupava era membro do IHIT.

<sup>169</sup> Canto e Castro expôs toda a situação num artigo que enviou a A. Santos, anos mais tarde, com o título "A Verdade É Esta" [Prova de artigo. Canto e Castro. Pós 1959]. Foi escrito em resposta a artigos publicados [Diário Insular 9/3/1955] e [A União. 7/1/1959] e não se conhece a data de publicação (também no Diário Insular).

<sup>170</sup> O Dr. Luís da Silva Ribeiro foi um etnógrafo e historiador de reconhecido mérito, fundador e director do Instituto Histórico da Ilha Terceira. Era também músico amador e estudioso de MTA.

e, em S. Miguel, inicialmente por José Bruno Carreiro<sup>171</sup>. Este, depois de tudo resolvido<sup>172</sup> afirmaria: "O Instituto anda de rastos financeiramente, mas... será o que Deus quiser! (...) Assim, parece que nenhuma dificuldade encontrará aqui a vinda do professor do CN" [Carta. José Bruno Carreiro. Manuel Sousa. 9/4/1952].

Por sua vez A. Santos dirige pedido ao IAC para tomar a seu cargo "tão louvável empreendimento" e chamando a atenção para "a necessidade urgente de se proceder à recolha e ao estudo do nosso folclore musical" como já faziam no estrangeiro (trabalhos de "prospecção e recolha", registos fonográficos, fotográficos e cinematográficos, publicações, arquivos, etc.) [Carta. A. Santos. IAC. 14/6/1952]<sup>173</sup>. O IAC<sup>174</sup> permitiu a realização do trabalho de campo nos Açores.

A. Santos iniciou o trabalho de campo na Ilha Terceira, ainda no verão de 1952. Até 1965 o IAC patrocinou todos os trabalhos ("prospecção", gravação e edição), feitos com equiparações a bolseiro e durante as férias lectivas. Na Ilha Terceira (1952), o IHIT e a Junta Geral do Distrito Autónomo de Angra do Heroísmo (JGAH) e nas Ilhas de S. Miguel e Santa Maria (1953 a 1965), o ICPD com o apoio da JGPD, deram a A. Santos todas as condições necessárias para realizar o seu trabalho de campo e de edição de discos.

A. Santos tencionava prospectar as nove ilhas do arquipélago, mas apenas lhe foi concedido apoio nas três referidas. Talvez por isso tenha iniciado, logo após o trabalho de campo em Santa Maria (1958), a "prospecção" na Madeira e Porto Santo (1959) com o apoio da Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal (JGF), que também financiou o último trabalho de campo, na Madeira (1962/63). Mais uma vez o IAC concedeu equiparação a bolseiro e o CN autorizou dispensa de serviço lectivo.

---

<sup>171</sup> José Bruno Carreiro, sem conseguir contactar o Presidente do ICPD, Humberto de Bettencourt Medeiros e Câmara, e outro destacado membro da Direcção dessa instituição, Armando Côrtes-Rodrigues, tratou do assunto com o Dr. João H. Anglin, substituto do presidente do ICPD e membro integrante da presidência da JGPD. Garantidas as passagens e aparelhagem, fornecidas pelo IAC, as instituições açorianas contribuíram com hospedagem e facilidades de trabalho. Na Terceira o IHIT e a JGAH, em S. Miguel o ICPD e a JGPD.

<sup>172</sup> O IAC assegurava custos de viagens e cedência da aparelhagem sonora, houve redução de preço no Hotel Terra Nostra (onde o casal ficou) e facilidades para a utilização das viaturas da Junta Geral, autorizadas pelo Presidente da Comissão Executiva desse organismo, Engº Pedro Cymbron Borges de Sousa.

<sup>173</sup> Esta carta também documenta ideias e conceitos recorrentes na obra de A. Santos como "riqueza do folclore musical português", "manchas folclóricas" com exemplos "conservados na sua maior pureza", a "carência de material autêntico", a "influência nefasta da música ligeira" e a "urgência" para "iniciar uma série de campanhas" [Carta. A. Santos. IAC. 14/6/1952].

<sup>174</sup> O Secretário Geral do IAC, Dr. António de Medeiros Gouveia, também era açoriano. Era o responsável pela condução do processo de concessão de equiparação a bolseiro, autorizada posteriormente pelos directores das instituições (neste caso o Dr. Ivo Cruz) e pelo Ministro da Educação Nacional.

### 3.4.1. Programa de trabalho e impacte a nível local

O programa de trabalho que A. Santos apresentou em 1952, para "investigação, recolha e estudo do folclore musical açoriano", foi o único, desta fase, a ser encontrado. Pelas condições de trabalho e resultados documentados, pode inferir-se que o plano se manteve, no essencial, em todas estas campanhas. A. Santos propunha-se:

"a) Em cada uma das Ilhas obter as necessárias informações referentes a possíveis fontes de energia eléctrica e suas características, locais de maior conveniência para os serviços de gravação e regiões onde o folclore se conserva na sua maior pureza; b) Nas 'manchas folclóricas' de reconhecido interesse, proceder a intensa investigação sobre o material existente e à elaboração de uma lista provisória dos trechos a gravar; c) Estabelecido o método de recolha a seguir neste caso, realizar as gravações e efectuar, simultaneamente, o registo minucioso de cada exemplo obtido, de molde a permitir, no futuro, a criação de um arquivo devidamente organizado; d) Elaborar a documentação fotográfica que se considere indispensável e que complete e valorize o ficheiro do referido arquivo.

Em seguimento deste programa de trabalhos - numa segunda fase - estaria naturalmente indicado: a) Como medida de segurança contra acidente ou extravio, proceder-se em Lisboa à duplicação das gravações e ao arquivo das duas colecções obtidas (ainda em bobines de fita), destinando-se uma aos Açores e a outra, provavelmente, ao Instituto de Alta Cultura; b) Entrar num acordo com entidade nacional ou estrangeira para imediata transposição das aludidas gravações em fita, para discos de tipo comercial; c) Elaborar um plano de distribuição dos trechos musicais pelas faces dos mesmos discos, seguindo as normas adequadas a este género de trabalhos; d) Promover a execução das suas matrizes e a tiragem das respectivas cópias; e) Redigir os textos dos rótulos correspondentes e fazê-los imprimir; f) Fazer a entrega das colecções completas dos discos e seus catálogos, às entidades interessadas" [Carta. A. Santos. Manuel Sousa Menezes, Presidente da JGAH. 20/5/1952].

Exprimiui ainda o desejo das "entidades responsáveis por tão louvável empreendimento" encararem "a possibilidade de promover (...) acção mais ampla e eficiente". Para isso elaboraria um "novo programa de trabalhos que teria em vista dar o devido aproveitamento ao material obtido e assegurar-lhe a maior expansão pelos centros universitários que, na Europa e nas Américas, se ocupam hoje do estudo das ciências folclóricas, com o mais vivo interesse" [Ibidem].

Aos objectivos, já longamente documentados, acrescenta-se, no caso açoriano, o interesse em documentar e divulgar a música tradicional contextualizados num panorama mais vasto. A. Santos pretendia, como anteriormente, obter uma antologia sonora representativa do País e fazer levantamento do cancionero açoriano, que queria divulgar para arquivos no estrangeiro, afirmando agora que essa divulgação contribuiria para o conhecimento da "espiritualidade açoriana" e sua expansão no Continente americano e, de modo geral, para o estudo da "Música Popular Portuguesa", para a "História do Povoamento das Ilhas" e para a "História do Homem":

"O nosso objectivo, tem sido a obtenção de uma Antologia Sonora de Folclore Musical dos Açores, dentro do plano bem mais vasto do que se tem feito e se pretende fazer pelo País fora. Quanto aos Açores, o plano é o levantamento geral da carta folclórica do arquipélago, no campo particular do cancionero musical. Este trabalho constituirá



subsídio valioso, para o estudo da Música Popular Portuguesa, em geral, e, em particular, para a História do Povoamento das Ilhas, através da documentação obtida. Uma vez completo, teremos a satisfação de estar de posse de importante documentação para a Etnomusicologia (...) Quando nos propusemos vir aos Açores realizar este trabalho, foi com o intuito de obter documentação destinada especialmente aos inúmeros arquivos de música popular autêntica que existem em todo o mundo. A divulgação destes documentos nos referidos organismos reveste-se de verdadeira valia, não só para um maior e mais perfeito conhecimento do que tem sido a expansão da espiritualidade açoriana na América do Sul e nos Estados Unidos da América do Norte, mas também para o estudo da História do Homem em geral" [Entrevista ao *Diário Insular*. 1/12/1957].

As autoridades apoiaram, desde o início, os trabalhos e está documentada a boa relação que mantiveram com A. Santos, em louvores recíprocos feitos ao longo de 14 anos.

Na Ilha Terceira, Silva Ribeiro foi autor de vários elogios públicos publicados [IHIT 1952, 1953, 1957 e 1958], como o seguinte:

"Graças à inextinguível competência técnica do colector [A. Santos] e à sua vasta e sólida cultura musical e etnográfica, as canções populares terceirenses foram gravadas nas suas formas mais genuínas, que a intuição e a sagacidade do Sr. Professor Artur Santos soube extremar entre a multidão de horríveis e deformadas variantes à la mode. Apaixonado investigador, conseguiu descobrir ainda vivas canções há muito julgadas esquecidas e outras de que nem sequer havia notícia, e assim se salvaram (...) Mas este trabalho se foi precioso sob os aspectos artístico e etnográfico, foi-o igualmente encarado por outros prismas. Constituiu uma esplêndida lição prática de meticulosidade, método, rigor, cuidado extremo na verificação da autenticidade dos factos, persistência e espírito científico, bem útil num meio como o nosso tão afastado dos centros intelectuais do País; e, pela sua doutrinação, foi um apelo aos músicos populares no sentido de manterem amorosamente as velhas tradições, não deixando abastardarem-se nem perderem-se, não se envergonhando delas e, pelo contrário, honrando-as e honrando-se como detentores desse tesouro maravilhoso de verdadeiras jóias inestimáveis, expressão puríssima da nossa alma colectiva" [IHIT 1953:273/4].

Relacionados com as estadias de campo em S. Miguel, há agradecimentos de A. Santos e louvores do Instituto Cultural de Ponta Delgada (ICPD), também ao longo dos anos:

"Não quero terminar sem agradecer reconhecidamente a V.Ex.<sup>a</sup> e aos restantes membros da Digníssima Direcção desse Instituto [ICPD] o apoio dado a uma obra, que todas as nações civilizadas têm o dever de realizar, e de que me orgulho de ser modesto colaborador: a salvação do património artístico de um povo. A Bem Da Nação<sup>175</sup>" [Carta. A. Santos. ICPD. 9/8/1953]. "Através do Instituto Cultural de Ponta Delgada o Sr. Prof. Artur Santos pôde realizar com êxito brilhante a 1.ª campanha de investigação e recolha do nosso Cancioneiro Musical. O que foi essa obra de competência, tenacidade, de abnegação e de devoção artística revelou-o ontem [25/10/1957. Palestra no Governo Civil de Ponta Delgada] o culto folclorista, consciente da sua missão e da importância dela, como contributo de expressão para a nossa Música Nacional. Ao serviço da recolha das gravações que ontem exibiu, aquele ilustre professor do Conservatório trouxe, a par de um aprofundado conhecimento pela sua condição de profissional, a mais rigorosa honestidade artística, a consciência, o escrúpulo, o culto da verdade de quem tenta surpreender inteiramente a alma popular, tal como ela é, sem preocupações espectaculares do bonitinho ou do agrado turístico" [ICPD 1957:432].

---

<sup>175</sup> É a única carta escrita por A. Santos que inclui a fórmula de despedida "A Bem da Nação", tão carismática do Estado Novo.

Na Ilha de Santa Maria o apreço pelo trabalho desenvolvido por A. Santos, foi-lhe comunicado por José António Velho Arruda, Presidente da Câmara de Vila do Porto:

"aproveito o ensejo para reafirmar o muito agrado que teve este corpo directivo de cooperar de algum modo no valioso trabalho de V.Ex.a. de elevado sentido cultural e artístico na recolha e registo do Cancioneiro Musical Popular. De modo especial desejo ainda significar o elevado apreço e superior consideração que nutro pela forma como V.Ex.a., vencendo o retraimento natural da índole do mariense, realizou uma obra a todos os níveis notável e digna do reconhecimento das gerações vindouras" [Carta. Câmara Vila do Porto. A. Santos. 28/1/1959].

Num dos elogios feitos por Silva Ribeiro a A. Santos, é referido um aspecto importante sobre o impacte dos trabalhos de A. Santos na população local, o de ter incentivado os "músicos populares" a "amar e respeitar as tradições":

"O modo como se houve o distinto professor, os óptimos resultados obtidos tornam-no credor do maior elogio e dão-lhe jus ao nosso reconhecimento pelo alto serviço prestado à cultura açoriana e, particularmente, ao estudo do povo da Ilha Terceira numa das suas mais importantes manifestações espirituais. Não foi só a magnífica gravação do som, foi o cuidado posto na recolha das mais puras versões dos cantos populares, na descoberta de alguns já considerados perdidos mesmo por aqueles que muito desejavam encontrá-los e os procuravam com afincos. Deste modo o trabalho do Sr. Prof. Artur Santos constitui uma magnífica lição prática de curiosidade científica, de honestidade e de escrupulo, de rigor de método de investigação, de cuidado em obter resultados indiscutivelmente certos, a todos útil e proveitosa, sobretudo num meio como este, afastado dos centros intelectuais do País. E mais longe foram os benéficos resultados da acção do Sr. Prof. Santos. Convivendo com os músicos populares soube incutir-lhes no ânimo o amor e respeito às suas canções tradicionais, e, por este modo, evitar, tanto quanto possível, o seu abastardamento pela deletéria influência da música mecanizada, incaracterística e deseducadora, a toda a hora propagada pelas estações rádio emissoras" [Carta. Silva Ribeiro. Director do CN. 5/11/1952].

Esta convivência com os "músicos populares" também foi benéfica para A. Santos. O "culto" professor do conservatório e etnomusicólogo, aprendeu com cantadores como o Zé da lata ou os Garajau, ou com tocadores como Laureano Correia dos Reis, de quem louvou as actuações e saber, chegando a escrever declarações sobre a sua competência e intuição artística. O que pensava sobre o Zé da lata, ficou bem explícito numa anotação em folha solta, com o timbre da *Revista Portuguesa de Arte e Turismo, Panorama* (SNI):

"José Martins Pereira (o Zé da lata) foi um dos mais admiráveis cantadores populares portugueses que me foi dado ouvir, durante a minha já longa vida de etnomusicólogo. Os seus excepcionais dotes de artista estão insofismavelmente demonstrados nas interpretações dos trechos "O Sol perguntou à Lua", "Os Braços", "Sapateia", "Os Bravos", "Favorita", etc. que gravei para figurarem na Antologia Sonora "O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores" e dos quais foi o principal e inesquecível intérprete" [Declaração sobre o Zé da lata. s.d.], assinado Artur Santos, Prof. do CN.

Com o seu bordão de pastor (de gado bovino) encostado ao ombro, camisa branca, chapéu preto e sorriso rasgado, o Zé da lata aparece na fotografia tirada por A. Santos que fez capa da segunda separata dos discos da Terceira. Uma carta de A. Santos refere: "tenho o

prazer de acrescentar que estão prontas as capas da edição [da Antologia Sonora] onde desta vez, como sabe, temos o nosso 'Zé da lata' todo garboso, a botar figura" [Carta. A. Santos. Juiz Henrique Brás. Comissão de Turismo da Ilha Terceira. 13/10/1961].

A. Santos respeitou estes artistas e poderá ter consolidado a sua fama, a nível local, ao indicar os nomes dos intérpretes, em toda a documentação gravada. Muitos destes "músicos" são ainda hoje lembrados, quase cinquenta anos depois das gravações terem sido feitas<sup>176</sup>. Não se pode avaliar até que ponto a acção de A. Santos contribuiu para o reconhecimento público destes intérpretes, mas são os documentos gravados que permitem, ainda hoje, conhecer a sua arte.

Conclui-se assim que A. Santos manteve bons relacionamentos, a nível institucional, com personalidades importantes do meio político e cultural e com os detentores da tradição, que contribuíram para o êxito com que cumpriu o seu plano de trabalho.

Na Madeira, após começo auspicioso, os resultados foram nulos, como será descrito. Não existem louvores, assim como não há praticamente documentação produzida, apesar de longo trabalho preliminar (em 1955 e 1962/63). Dificuldades técnicas, que não foram ultrapassadas, impediram A. Santos de cumprir o plano de trabalhos.

### **3.4.2. "Prospecção e recolha"**

#### **Açores (1952 a 1965)**

As estadias de campo foram realizadas em 1952 na Terceira, 1952 e 1953 em S. Miguel, 1955 e 1958 em Santa Maria e 1959 e 1960, novamente, em S. Miguel. Entre 1953 e 1965 A. Santos foi preparando a edição dos discos e desenvolvendo esforços para que fossem editados. Foram editados discos em 1956, 1957, 1963 e 1965. Estão documentados os trabalhos relacionados com as edições de discos que A. Santos desenvolveu, na Holanda, na fábrica da Philips em Baarn (1953, 1954 e 1963) e em Lisboa, na Philips Portuguesa (1955 e 1956). Também fez apresentações públicas das gravações nas instalações do IAC (anos 50), no Museu de Arte Antiga (1953 e 1964), na Philips Portuguesa (1955), nas Ilhas de S. Miguel (1956, 1960 e 1964), Terceira (1957) e de Santa Maria (1964). Fez ainda sessões de lançamento das *Separatas da Antologia Sonora* nas Ilhas Terceira e de S. Miguel (1958). Para além da divulgação das gravações, procurou apoio financeiro para a sua edição, como documenta a proposta à CE/FCG de atribuição de subsídio ao ICPD, para edição dos discos de Santa Maria

---

<sup>176</sup> Durante o trabalho desenvolvido no âmbito desta pesquisa nos Açores (Março 2000), foram entrevistados alguns dos espectadores de apresentações de MTA no Teatro Angrense (19/3/2000). Todos se lembravam de alguns destes intérpretes, tendo todos mencionado "o Zé da lata".

(1961). Em 1963 e 1965 foram editados os últimos discos da antologia açoriana, com gravações de Santa Maria e de S. Miguel.

Não há muita documentação sobre o decorrer do trabalho de campo. Sabe-se que não foram isentos de problemas pelo menos na Ilha Terceira (com o equipamento de gravação<sup>177</sup>) e em S. Miguel (com o fornecimento de energia eléctrica):

"Encontro-me em S. Miguel, desde Novembro; aqui, como não tive preocupações com a máquina [de gravação que se tinha avariado na Terceira], tem sido a energia eléctrica que me tem posto doido. Calcule que as frequências oscilam por vezes entre os 48 e os 52 períodos!!! Depois de várias tentativas resolveram os engenheiros electrotécnicos pôr uma máquina da Central da Câmara, a trabalhar exclusivamente para mim. Imagine o estado em que a energia eléctrica por aqui está... É preciso ser muito 'carola' para lutar contra tantas dificuldades, para levar a cabo esta missão, sem o menor interesse material antes, para ser mais verdadeiro, com grande prejuízo da minha bolsa... Mas, se não fossem os 'carolas' como eu, nunca se realizariam trabalhos de investigação, que são sempre cheios destas e outras surpresas. Que Deus nos dê paciência!" [Carta. A. Santos. Fernando Pessa. 25/1/1953].

Mesmo nas localidades em que havia energia eléctrica<sup>178</sup>, as oscilações e perturbações verificadas, impediam por vezes as gravações. A. Santos anotou: "A gravação pode ser feita nas freguesias rurais ou na cidade, trazendo a ela tocadores e cantares. Não havendo energia eléctrica, será possível arranjar um pequeno motor portátil para accionar qualquer dínamo" ["Informação da Terceira". 1952].

A primeira fase dos trabalhos em todas as ilhas consistiu sempre numa "prospecção" sobre o fornecimento de energia e sobre todos os "músicos". A. Santos percorria as ilhas contactando as populações rurais e informando-se sobre quem cantava e tocava, o repertório e contextos em que era realizado. Chegou a fazer 15.000 Km de viatura em S. Miguel [Carta. A. Santos. IAC. 22/4/1960] e 30.000 Km na Madeira, ao que se juntavam as "longas horas de marcha na visita a locais de difícil acesso [Carta. A. Santos. JGF. 1/7/1963], o clima inclemente e a reserva do povo<sup>179</sup>.

A. Santos não dispensava o trabalho preliminar, como se viu nos trabalhos das Beiras e no de Angola. Na Terceira a tarefa foi facilitada pelo conhecimento do campo de Silva Ribeiro

---

<sup>177</sup> O equipamento de gravação cedido pelo IAC, assim como o existente no IHIT, estavam avariados. Foi a Embaixada Americana, a pedido do jornalista Fernando Pessa, que autorizou a cedência do equipamento.

<sup>178</sup> Era constante a preocupação com o fornecimento de energia eléctrica e a rede de distribuição. No Concelho de Angra naquela altura, só a cidade e as freguesias rurais de S. Mateus, Terra Chã, S. Bartolomeu, Ribeirinha, Feteira, Porto Judeu e S. Sebastião eram abrangidas pela rede. No Concelho de Praia da Vitória, apenas a vila e o campo de aviação tinham energia ["Informação da Terceira". 1952].

<sup>179</sup> "O temperamento excessivamente reservado do povo micalense aliado ao facto da tradição musical se encontrar quasi extinta, dificultaram ainda mais a nossa morosa tarefa de investigação, obrigando-nos a rodar para cima de 15.000 Kms, nas estradas desta Ilha, sob as inclemências de um inverno excepcionalmente rigoroso. Terminada a prospecção demos início ao serviço de gravações, cujos resultados nos têm compensado das fadigas anteriores" [Carta. A. Santos. IAC. 22/4/1960].

e, em S. Miguel, de Côrtes-Rodrigues e Carreiro da Costa (de quem A. Santos recolheu muitos artigos de jornal de carácter etnográfico e com quem trocou correspondência)<sup>180</sup>. Mas em Santa Maria e na Madeira fez o trabalho de "prospecção" vários anos antes do trabalho de "recolha"<sup>181</sup>.

Segundo A. Santos, as dificuldades eram vencidas na fase mais difícil, a de "prospecção", e durante a montagem de estúdio de gravação ao ar livre (problemas técnicos de fornecimento de energia e com o equipamento). Para o investigador a terceira fase, em que eram realizadas as gravações, era a mais fácil de realizar. Contactados os "seleccionados", estes dirigiam-se aos estúdios em datas combinadas, sabendo o que iam gravar. Tudo tinha já sido decidido. Feitas, como se verá, duas ou mais gravações de cada trecho, restava depois a tarefa de seleccionar e montar o material recolhido antes da sua edição.

Embora A. Santos tivesse equipamento portátil, não há, com excepção das Beiras, referência a gravações *in loco*. As fotografias documentam A. Santos a gravar os detentores da tradição, em pequenos barracões adaptados por ele. Estas construções provisórias tinham um pequeno espaço fechado (com equipamento de gravação) e um espaço amplo (palheiros ou celeiros com grande portão aberto para o exterior), onde tocavam os detentores da tradição.

Dos trabalhos da Terceira não há informação sobre todo este processo. De S. Miguel, foram encontradas notas de despesas com material electrónico<sup>182</sup>, artigos sobre as separatas da antologia postas à venda ([*Diário Popular* 10/2/1960], [*Diário Lisboa* 18/3/1960] e [*Correio dos Açores* 19/3/1960]) e correspondência do estrangeiro, agradecendo a colecção de discos enviados. Foi durante uma palestra que A. Santos explicou em que consistia o trabalho que vinha realizando:

"Depois de vencido o natural retraimento do povo - tarefa bastante delicada - ouvimos, em todas as freguesias, os tocadores e cantadores que ainda não esqueceram o velho repertório tradicional. Escolhemos os que nos podem fornecer versões com maior interesse, aqueles que menos têm sofrido a influência de qualquer fonte de deturpação e, em fase posterior, procedemos ao trabalho de gravações, sempre seguido de anotações na pauta, apontamentos vários, fotografia e cinema até, quando o assunto o exige e é possível. As gravações são realizadas inicialmente em banda magnética e transpostas

---

<sup>180</sup> O Dr. Armando Côrtes Rodrigues tornou-se amigo de A. Santos. A correspondência trocada entre os dois, para além de pessoal, inclui artigos de Côrtes-Rodrigues, sobretudo acerca das Festas do Espírito Santo (artigos publicados na imprensa açoriana e [Côrtes-Rodrigues 1927]). Este investigador publicou também livros sobre o Cancioneiro e o Romanceiro dos Açores ([Idem 1982] e [Idem 1987]) e um artigo sobre os Açores que inclui transcrição musical de A. Santos [Idem 1968]. Também há correspondência entre A. Santos e o Dr. Carreiro da Costa e artigos da sua autoria foram guardados por A. Santos (incluindo [Costa 1957]). Mais tarde foi autor de publicações sobre MTA [Costa 1959] e sobre os Açores [Idem 1978].

<sup>181</sup> "Em Agosto e Setembro de 1955, o Sr. Prof. Artur Santos e Esposa realizaram na Ilha de Santa Maria o trabalho de prospecção rigorosa, preparatória da recolha do Cancioneiro Musical a que vão agora proceder" [ICPD 1957:412]. Assim, nesta ilha, a "prospecção" foi feita em 1955 e os trabalhos de gravação em 1958. Na Madeira, "prospecção" em 1959 e as gravações em 1963/64 [Currículos].

<sup>182</sup> Referentes a arranjos de um gravador de som "Leavers-Rich", um conversor "Martindale" e um gravador portátil "EMI" (modelo L2, N.º 1767).

para discos de tipo comercial, os quais são depois enviados para os mais importantes arquivos estrangeiros de Música Popular Autêntica (...) A Etnomusicologia é uma ciência pouco conhecida entre nós, infelizmente, mas bastante desenvolvida nos centros culturais estrangeiros, e a ela se têm dedicado alguns dos mais consagrados musicólogos do mundo, entre eles o genial Béla Bartók. O correr terras e terras para ouvir velhos cantadores e tocadores populares não é pois fantasia de lunático - como algumas pessoas erradamente supõem ainda - é trabalho difícil em todos os seus aspectos, mas indispensável para o desenvolvimento de uma ciência, da ciência que minha Mulher e eu estamos servindo com um entusiasmo que facilmente se justifica, se se atender ao valor da causa a que nos dedicámos (...) Para conseguirmos as versões mais representativas da velha tradição há pois que recorrer a indivíduos cujas idades oscilam entre os 40 e os 70 anos o que, como V.as. Ex.as. devem calcular, nos cria problemas de difícil solução. Antes de dar início à audição dos trechos que escolhi para o programa desta palestra, desejo apresentar a V.as. Ex.as., em projecção, os retratos de alguns dos nossos colaboradores, e assim V.as. Ex.as. compreenderão por que razão certas vozes que vamos ouvir têm já aquela "patine" que dá a idade avançada. Não andamos aqui à procura de vozes bonitas; a nossa missão é a de recolher documentação autêntica, é a de salvar do esquecimento total o que ainda resta do que foi vasto e valiosíssimo património artístico da nação" [Palestra em S. Miguel. A. Santos. 1960].

Não foi encontrada documentação com outros pormenores do desenrolar dos trabalhos de "prospecção" e gravação. Sabe-se que a colaboração das entidades locais, sempre louvada por A. Santos lhe permitiu, para além das estadias de campo referidas, várias deslocações às ilhas, ocasiões em que realizou palestras e tratou de assuntos relacionados com a edição dos discos<sup>183</sup>, sempre com apoios institucionais.

Partiu para a Holanda em Outubro de 1953. Depois de diligências burocráticas fastidiosas<sup>184</sup> [ICPD 1957:410/2], os discos chegaram a Lisboa em finais de 1956, ao que se seguiram novas demoras<sup>185</sup> Só foram enviados para instituições portuguesas e estrangeiras em 1959, sete anos após as gravações<sup>186</sup>.

A lentidão verificada na edição das primeiras colecções de discos, verificar-se-á nas restantes edições (seis anos com os discos de Santa Maria, cinco com os de S. Miguel)<sup>187</sup>. Durante todos estes anos há demonstrações de desgaste, por parte do etnomusicólogo, por ter de insistir com as autoridades para a resolução de problemas, cedência de verbas, autorização

---

<sup>183</sup> Depois da estadia de campo entre o Verão de 1952 e Março de 1953, A. Santos regressou logo em Agosto, para escolher com o Eng<sup>o</sup> Pedro Cymbron Borges de Sousa (Presidente da JGPD) e o Dr. Manuel Sousa Menezes (Presidente da JGAH) a melhor orientação a seguir: continuar a "prospecção" nas ilhas ou seguir para a Holanda para orientar o trabalho de transposição para matrizes de discos comerciais, das gravações realizadas. A. Santos considerava essa tarefa urgente (a demora na execução podia alterar a qualidade das gravações) e as autoridades seguiram a sua opinião.

<sup>184</sup> As matrizes de latão ficaram prontas em 1953. Só em Outubro de 1954 chegaram a Lisboa as primeiras provas em vinil. Depois foram os direitos de importação que puseram problemas ao despacho dos discos, resolvidos em Lisboa pelo Ministro das Finanças, o Chefe de Gabinete do Ministério do Interior (Higino Borges de Menezes, açoriano e membro do ICPD) e a Direcção do IAC (Dr. João Couto).

<sup>185</sup> Mais problemas burocráticos relacionados com os direitos de autor e de reprodução mecânica, a guarda das matrizes (CN) e registo oficial [*Diário de Governo* 28/2/1957].

<sup>186</sup> Esse atraso veio a gerar mal estar, documentado pela imprensa local, em que jornalistas açorianos punham em dúvida que o trabalho tivesse sido realizado [*Diário Insular* 9/3/1955] e [*A União*. 7/1/1959].

<sup>187</sup> As gravações em Santa Maria decorreram em 1958, os discos foram editados em 1964. Para S. Miguel as datas correspondentes são 1960 e 1965.

para edição, depósitos de materiais, autorizações de dispensas lectivas, concessão de equiparação e outras burocracias. A. Santos queria trabalhar como etnomusicólogo e ter direito aos apoios oficiais que lhe eram concedidos com grande dificuldade e sempre a título de excepção. O desgaste que sofreu em todo este processo foi determinante para o abandono da actividade no final dos anos 60.

#### Madeira e Porto Santo (1959 e 1963)

Não foi encontrada documentação resultante do trabalho preliminar realizado na Madeira e em Porto Santo em 1959. No entanto o pedido para a sua realização foi feito pelo Presidente da JGF ao Ministro da Educação [Carta. JGF. ME. 27/8/1958] e a estadia de campo aparece referida nos currículos de A. Santos.

Do trabalho realizado em 1962/3 na Madeira também há pouca documentação. Em 1962, Tília Santos celebra Contrato de Prestação de serviços com a JAF, na pessoa do seu Presidente, Coronel Fernando Homem da Costa. É oficialmente assistente de A. Santos, com as incumbências de colaborar e prestar assistência a seu marido no prosseguimento da "prospecção" dos cantos populares madeirenses iniciado em Março de 1959. Ser-lhe-á entregue:

"a direcção de todos os trabalhos de laboratório de som, preparatórios do fabrico de discos e da sua edição (selecção e cronometragem dos trechos, suas dobragens com igualização, montagem e acoplamento, planificação das faces, organização das 'maquetes' das capas, das etiquetas e redacção dos respectivos textos) e ainda toda a colaboração que se verifique necessária, quando do envio das colecções para os centros culturais nacionais e estrangeiros, nomeadamente a organização da lista das entidades a contemplar e conselhos sobre o melhor método a seguir na embalagem dos discos" [Contrato. JGF. 1962/1963].

O contrato previa a "prospecção" no distrito do Funchal durante um ano e era prorrogável por mais seis meses. A JGF comprometia-se a editar discos etnográficos, a registá-los na Conservatória do Registo da Propriedade Literária (com depósito de dois exemplares de cada disco) e a enviar colecções de discos para o estrangeiro.

Com boas condições de realização, com cuidado trabalho preliminar (em 1959 e, durante 18 meses, em 1963/64) e tendo construído um estúdio de gravação em local isolado, A. Santos foi forçado a suspender os trabalhos, por avaria no equipamento de gravação. Relatou como decorreram os trabalhos e os motivos da interrupção:

"Tendo chegado ao Funchal no dia 19 de Março do ano passado para proceder à prospecção e recolha do Cancioneiro Musical Popular neste Distrito iniciei, poucos dias depois, de colaboração com minha Mulher e assistente, minucioso serviço de investigação para a recolha das espécies folclóricas a registar e dos seus melhores intérpretes. Foi longa e penosa a primeira fase da nossa campanha, não só porque aqui, como em muitas regiões do nosso País e do mundo, a tradição se vai rapidamente extinguindo (o que torna cada vez mais difícil a realização de missões desta natureza) mas também por diversas outras razões: densidade da população, dificuldade de acesso a certas

localidades, dispersão dos fogos, temperamento excessivamente reservado do povo, etc., etc.

A par deste serviço de prospecção procedemos a outro, o da escolha de local para a instalação dos centros onde, posteriormente se realizariam as gravações. Atendendo à vasta superfície desta Ilha considerámos acertada a utilização de dois centros para tal fim. Deste modo, e com a superior aprovação de V.a Ex.a escolhemos, para instalação dos mesmos, duas propriedades que pertencem a essa Junta Geral: a Quinta, em Santo António da Serra [para os que viviam nas regiões entre Caniçal e Ribeira Brava] e o Posto Pecuário da Junta Geral, no sítio da Santa, Porto Moniz [para os habitantes entre a Ribeira Brava e o outro extremo da Ilha] (...) Encurtar-se-ia desta forma a distância a percorrer entre o local de residência dos indivíduos escolhidos para prestar a sua colaboração no serviço de gravações e o centro de trabalhos, reduzindo igualmente o perigo de enjão, que se verifica frequentemente, especialmente nas mulheres, quando submetidas a demoradas viagens de carro, deixando-as num estado de abatimento que as impede de prestar colaboração proveitosa.

Durante este período de prospecção foram percorridos cerca de 30.000 Km, em viatura, fizeram-se longas horas de marcha na visita a localidades de difícil acesso e ouviu-se gente de quasi todos os Sítios desta ilha, em sessões que tiveram de ser muitas vezes repetidas por falta de comparência dos elementos de valor, quando da realização dos primeiros encontros, tendo ficado escolhidos, para registo, exemplos do maior interesse e em número considerável.

Terminada esta fase da missão demos início aos trabalhos de instalação do Centro de Serviços de Gravação, no Santo da Serra. Devo acentuar que, como é meu hábito, procedera anteriormente a repetidas e demoradas leituras na corrente do sector local, tendo constatado que a mesma oferecia boas condições de trabalho, no que respeita a estabilidade de tensão e de ciclagem. A improvisação de um centro para serviços de gravação apresenta, frequentemente, dificuldades de natureza diversa nem sempre fáceis de vencer. A instalação destes serviços na Quinta de Santo António, no Santo da Serra, exigiu a montagem de uma linha trifásica com ligação directa ao posto de transformação local, melhoria das condições da 'terra' do referido posto que, segundo informações recebidas, se apresentava, à data, com uma resistência na ordem dos 50 ohms, a construção de uma cabine de som, desmontável, e a adaptação a estúdio de um barracão já existente naquela propriedade" [Carta. A. Santos. Presidente da JGF. 1/7/1963].

A. Santos fez então a instalação eléctrica, a climatização e instalou a "aparelhagem electrónica". Construiu dois irradiadores eléctricos para aquecimento do estúdio, fez o revestimento do tecto e paredes com restolho, (como medida de defesa contra a humidade e ruídos exteriores), corrigiu a acústica por meio de aplicação de sacas e painéis de linhagem, transformando o barracão num estúdio.

Iniciou a 7 de Março (1963) as gravações. Surgiram na altura anomalias, interferências na linha e magnetismo nas cabeças de gravação de ambas as máquinas, que tentou resolver<sup>188</sup>. Só a 15 de Maio recomeçou as gravações e as cabeças de gravação voltaram a magnetizar-se. Chamado um técnico de Lisboa, não conseguiu resolver o problema. No Santo da Serra não era possível gravar! Abandonado o local, que tinha preparado com tanto cuidado, não quis assumir

---

<sup>188</sup> Descobriu que as interferências se deviam a um motor de uma serração próxima, tendo de rever os horários de gravação. Procedeu à limpeza das cabeças de gravação e fez ensaios com boa qualidade. Contactou a Comissão Administrativa dos Serviços Hidráulicos da Madeira, os Serviços Rádio-Eléctricos dos CTT, a Companhia Portuguesa Rádio Marconi e a firma "A Electrotécnica" do Funchal, que tentaram filtros, substituir os cabos eléctricos da cabina e os de alimentação do equipamento de registo de som, pôr outros cabos com blindagem ligada à terra. Nada resultou.



a responsabilidade da escolha de novo local, pedindo às autoridades para o fazerem<sup>189</sup>.

Tinha-lhe sido alheia a interrupção dos trabalhos, não encontrando explicação para o fenómeno de magnetização, que não poderia prever nem sabia resolver. Pediu então às autoridades autorização para retomar os trabalhos noutras instalações [Carta. A. Santos. Presidente da JGF. 1/7/1963], mas os trabalhos nunca foram retomados. Depois de ter realizado o que considerava mais difícil e pronto para iniciar as gravações, A. Santos não dispunha de equipamento de gravação,

Foram apenas encontrados os registos de gravação de três faixas (*Som de Nevoeiro*, *Toques Feitos com a Mão em Concha para Chamar as Cabras* e *Vozes às Cabras*) e mais de cem fichas impressas, ainda por preencher. Embora exista bobine magnética no MAH, com a inscrição "Ilha da Madeira, 1963", não há documentação que indique terem sido feitas mais do que as gravações dos três trechos indicados. Para além deles e da documentação fotográfica, também não acessível, não se conhece outra documentação resultante deste trabalho de campo.

### 3.4.3. Documentação resultante

Descrevem-se nos pontos seguintes as transcrições musicais e as notas de campo produzidas por A. Santos sobre a MTA, a informação contida nos registos de gravação e nos folhetos que acompanham os discos editados da antologia açoriana.

#### 1) Transcrições e notas de campo

As transcrições e notas referentes ao trabalho de campo nas três ilhas açorianas são mais numerosas do que as das outras regiões estudadas como seria de esperar, dada a maior duração dessas estadias de campo<sup>190</sup>.

Mais uma vez as notas de campo não têm fio condutor explícito e não foram encontrados textos de carácter globalizante. Trata-se de centenas de notas e transcrições musicais, informação dispersa e não catalogada, muitas sem indicação do local e da data de recolha. Para

---

<sup>189</sup> Pediu que escolhessem um local isolado (porque queria fazer as gravações ao ar livre), com construção tendo espaço amplo (estúdio com mínimo de 9 x 5 x 3.5 metros), cabina, refeitório e instalações sanitárias. Queria ainda asseguradas energia eléctrica de boa qualidade, em corrente alterna 220 v (admitindo oscilação de  $\pm 10$ ), comunicações telefónicas e garantia de impedimento de acesso a estranhos.

<sup>190</sup> Não se conhece a duração das primeiras estadias de campo em Portugal (entre 1936 e 1943). Em Angola A. Santos esteve pouco mais de seis meses (1949) e nas Beiras fez duas estadias de campo com a duração total de nove semanas (1956). Chegou aos Açores no verão de 1952 e fez quatro estadias de campo até 1965. A duração das estadias de campo nos Açores variou entre um mês e um ano e, entre elas, A. Santos deslocou-se várias vezes aos Açores, sempre por motivos profissionais como a realização das palestras e das sessões de lançamento dos discos da *Antologia Sonora*.

além disso estão documentados nas três ilhas trechos musicais com os mesmos títulos e os mesmos papéis como intérpretes<sup>191</sup> o que dificulta a organização dos materiais.

Das 138 transcrições musicais encontradas, apenas uma inclui partes instrumentais (Pezinho dos Bezerros, Terceira)<sup>192</sup>, sendo as restantes de melodias, de sequências harmónicas (acompanhamentos tocados por violas da terra)<sup>193</sup> e de sequências de sons sem figuração rítmica<sup>194</sup>. Aparecem ainda fragmentos transcritos (acompanhamentos, afinações, características analíticas como organizações sonoras, ornamentação melódica, motivos rítmicos e encadeamentos harmónicos) que não foram contabilizados.

Das transcrições completas, há uma da Ilha Terceira, 30 de Santa Maria e 107 de S. Miguel<sup>195</sup>, pelo que se conclui que A. Santos, nas últimas estadias de campo, voltou a interessar-se pela transcrição, tal como no início de carreira.

As notas de campo não foram aqui sistematizadas<sup>196</sup>, mas incluem-se nos pontos seguintes exemplos representativos do tipo de documentação encontrada. Caracterizam os colaboradores e a sua contribuição, (informações sobre trechos e instrumentos, incluindo terminologia étnica) e os trechos musicais incluindo as suas características analíticas.

#### Notas sobre os intérpretes

As notas de campo contêm informação sobre o percurso pessoal dos intérpretes das gravações, ao contrário da informação contida nos registos de gravação que é sistemática. Exemplifica-se o tipo de informação recolhida, na nota transcrita a seguir:

---

<sup>191</sup> Nas três ilhas estão documentadas as canções bailadas intituladas chamarritas, sapateias, pezinhos e versões da Aurora, da Saudade e da Tirana. Dos trechos religiosos estão documentados nas três ilhas terços, orações, reis, estrelas e encomendações das almas. Os papéis como intérpretes listados nas três ilhas incluem solistas, foliões, cantadores acompanhados por tocadores de violas de arame, coros masculinos e mistos.

<sup>192</sup> Estão escritas as partes de clarinete, cornetim, barítono, voz masculina, 1ª e 2ª viola, por esta ordem, em partitura com sistemas de seis pautas. A transcrição polifónica inclui ainda indicações sobre "complexo sonoro associado" (chocalhos associados aos instrumentos).

<sup>193</sup> Os acompanhamentos das violas têm linha melódica, "arpejados" e acordes, cifras das funções harmónicas, apontamentos sobre variações ou alternativas para cadências, pequenos solos ou outros pequenos apontamentos que acompanham a transcrição completa. Para cada trecho estão quase sempre transcritas as partes da 1ª e 2ª viola (isoladamente) e está sempre escrito o nome do informante.

<sup>194</sup> São reproduções de trechos que, por não terem métrica definida, põem problemas de grafia. Deste grupo constam as canções, as cantigas, os cânticos e os falsetes de foliões, as orações e as "almas" (encomendações das almas, benditos, pedidos e oferecimentos). De notar que as notas são apresentadas brancas (como semibreves mas sem representarem a duração dos sons) quando a altura do som coincide com a afinação temperada. São representadas por pequenos pontos a cheio, por vezes com setas ascendentes ou descendentes, quando a afinação não é a temperada.

<sup>195</sup> Apenas duas transcrições de S. Miguel estão datadas (1952/3 e 1960). Como só foi encontrada uma transcrição da Ilha Terceira em 1952, é provável que as transcrições de S. Miguel tenham sido feitas em 1960.

<sup>196</sup> A caracterização do material gravado que será apresentada, foi feita a partir dos registos de gravação e da colecção gravada (localidades, intérpretes e faixas editadas) e de notas sobre a montagem e edição de faixas.

"Nome: António Augusto Correia. Alcinha: não tem. Idade: 65 anos. Natural de Vila do Porto. Profissão: Guarda Fiscal. Sabe ler e escrever? Sim. Tem conhecimentos musicais? Iniciou apenas os primeiros exercícios de entoação de solfejo. Já residiu fora da sua terra natal? Sim, quatro anos em S. Miguel na vida militar e depois na Guarda Fiscal.

Nasceu em 1893, na Vila do Porto, onde residiu até à idade de 20 anos. Nessa ocasião embarcou para S. Miguel a fim de assentar praça como voluntário e com o intuito de mais facilmente ser admitido na Guarda Fiscal. Casou aos 19 anos e deste matrimónio nasceram quatro filhos, dos quais estão vivos três, dois homens e uma mulher. Os dois filhos, David Alves Correia, nascido em 1915 e Rogério de Almeida Correia, nascido em 1923, ainda em crianças revelaram gosto pela música, tendo então começado a aprender com seu pai, a tocar modas de baile da tradição popular (aprendizagem pelos métodos habituais do povo). O David começou a cantar à folia, aí pelos seus doze anos e ainda hoje é folião dos mais entusiastas da Ilha de Santa Maria. António Augusto Correia ficou conhecido como bom tocador de rabeca e bom cantador. A sua profissão foi sempre de Guarda Fiscal.

Na opinião de António Augusto Correia, aliás opinião geral, os melhores terão sido o Joaquim Gonçalves e o Agostinho. O primeiro, o melhor de todos, sem dúvida. Nomes de outros tocadores de rabeca, que ficaram na memória do povo como tocadores de nomeada: Jacinto Batista (O Careta) de Vila do Porto, hoje com cerca de 80 anos que tocava o Hino à Senhora da Conceição; Mariano Delfino da Almagreira; Agostinho de Andrade Chaves, nascido em 1884, na Malbusca, profissão: carpinteiro (pai do José Agostinho, de Santo Espírito); e Joaquim Gonçalves, de Valverde, (hoje com cerca de 80 anos)" [Nota sobre intérpretes. Santa Maria. s.d.].

Este apontamento documenta o interesse de A. Santos, pela história de vida do intérprete, pela transmissão da tradição de pai para filhos e pelas referências a outros intérpretes, localmente considerados "os melhores". São raros os apontamentos tão extensos, mas há dezenas de apontamentos breves (três ou quatro linhas) sobre os intérpretes.

#### Apontamentos sobre MTA recolhidos de tocadores

Nas três ilhas percorridas constata-se o interesse de A. Santos pela viola da terra ou viola de arame. Fez desenhos e medições (de frente, de perfil e pormenor do "ouvido") das violas do Zé da lata (Terceira) e do Abílio Lindo (S. Miguel) e listagem de fabricantes na Terceira (Angra do Heroísmo, Porto Santo e S. Mateus). A maioria dos apontamentos<sup>197</sup> indicam os informantes (todos tocadores) e são sobre os trechos musicais, afinações e modos de execução descritos com termos énicos, como o seguinte:

"Malbusca. 1957. O Sr. Gil Batista de Andrade (Tio Gil) informou que se cantavam três chamarritas: Chamarrita de Braços, Chamarrita da Passada (por baterem o pé compassadamente no chão umas tantas vezes no 3º e 4º versos da quadra) e Chamarrita do Faial. O toque das violas (1º e 2º) da "Chamarrita de Braços" é que acompanha a sequência de bailes nesta freguesia. Neste caso, os trechos são só dançados. Para os cantarem as violas executavam os ponteados e rasgados próprios de cada um deles. A ordem normal era a seguinte: 1. Chamarrita de Braços; 2. Mangericão; 3. o Fado (para o baile furado);

---

<sup>197</sup> São frequentes as notas de campo muito curtas, como: "As violas de S. Miguel e Santa Maria têm 21 pontos na escala e as da Terceira 17. Informaram-nos que as cordas devem ser substituídas de três em três meses" [Informação sobre violas da terra. s.d.] ou "Encordoamento da viola à antiga, segundo declarações do Cirito do Nordeste, 71 anos: 1ª, N.º 10, aço; 2º, N.º 8, aço; 3ª, N.º 6, amarela; 4ª, bordão de ré e 2 N.º 10, aço; 5ª bordão de lá e 2 N.º 6, amarelas" [Informações tomadas do Cirito. s.d.].

4. Chamarrita do Lagedo, 5. Rema; 6. O Balão (para fecho). Deve talvez tratar-se da sequência de marcações destes bailes, com base na música da chamarrita."

A nota de campo mais extensa ["Apontamentos Musicais tomados do Laureano. Verão de 1962"] teve como informante Laureano Correia dos Reis, tocador de viola da terra. Descreve a sua viola<sup>198</sup>, os modos de execução ("forma de dedilhar mais corrente") e inclui transcrições musicais dos "acompanhamentos e ponteados" (*Pezinho dos Bezerros* e *Os Bravos*) e de um "rufo" (*Reis*). Os outros exemplos encontrados (Santa Maria, 1958 e S. Miguel, 1960), são sempre muito curtos<sup>199</sup>, sendo o apresentado em seguida, o mais extenso:

"Em S. Miguel chamam ao braço das violas, guitarras e violões, o "gargalo". Ao tampo superior da viola dão muitas vezes o nome de "barriga da viola". Ao tampo inferior: "costas da viola". Aos lados: "paredes da viola". Aos embutidos (sejam o que forem): os "vivos". À pestana superior dão os nomes de "parcela" (Em Sta. Maria: "espalhadeira"). À pestana inferior: "cavalete". Ao cavalete: "contra-cavalete". Às cravelhas: "escravelhas". Aos botões de marfim no cavalete: "botões de prisão" (feitos com os vulgares botões de osso para aperto dos colarinhos de goma, aos quais cortavam a base)" ["Os meus apontamentos Musicais. S. Miguel". 1959/60].

A este apontamento seguem-se transcrições musicais e informações sobre afinações, oitavados, rasgados, ponteados e suas variações dentro de cada moda (30 pp.). Anexo a cada transcrição, o nome do tocador que a forneceu<sup>200</sup>.

Da documentação recolhida em Santa Maria, destacam-se também as notas sobre rabecas (afinação em diferentes trechos<sup>201</sup>, variantes, posições, pontos e cordas soltas, rasgados e ponteados da 1ª e 2ª viola e acompanhamentos).

Não existe informação generalizadora, mas estes pequenos fragmentos são numerosos e caracterizadores dos trechos musicais que A. Santos gravou, constituindo documentação importante sobre a MTA da década de 50.

---

<sup>198</sup> A viola de Laureano foi feita por João Sá e Silva (que tinha o segredo de uma cola de cor de gema de ovo). Dela estão descritas as cordas e bordões (materiais, cores, encordoamentos e afinações).

<sup>199</sup> Como as "Informações dadas por José de Almada Chaves (42 anos): a uma série de rasgados bem puxados chamam uma 'ramalhada'. 'Ramalhadinha' é uma série mais pequena tocada com pouca sonoridade. 'Pancada no bordão' é puxar o bordão sozinho (muitas vezes no final dos trechos como remate)" [Informações dadas por José Almada Chaves. Malbusca, Santa Maria. 1958]; ou ainda: "S. Miguel. Os tocadores chamam à corda solta: 'em vão'. 'Tocar em vão' é articular um som numa corda solta das violas ou das rabecas" [Informação sobre violas da terra. S. Miguel. 1960].

<sup>200</sup> Aparecem listados Ângelo Ferreira de Medeiros, Arsénio da Povoação, Arsénio Gravita, Arsénio Machado, Arsénio Machado da Silva (56 anos), Eduardo Moniz Pimentel, Gabriel Garrafa, Jacinto de Melo Tavares, Jacinto José da Silva (Relva), João Casimiro de Sousa (56 anos), João Ferreira de Melo, José Botelho de Medeiros, José Francisco Botelho, Manuel da Câmara Vieira, Manuel Dias Furtado (68 anos), Manuel Dias Pereira, Manuel Moniz Pimentel, Manuel Sousa de Melo, Silvano Pereira Duarte e Virgínio de Medeiros Vieira (51 anos).

<sup>201</sup> Por exemplo: "Afinações da viola e da rabeca em Santa Maria (dadas por José Maurício, Joaquim de Lima e o velho Correia Cantador. Vila do Porto). A afinação da viola para a Sapateia Nova ou Corrente e o *Pezinho das Furnas* é ré 4, si 3, sol 2, ré 2 e sol 1; da rabeca, ré 4, sol 2, dó 2, em todos os bailes menos a Sapateia Nova" [Informação sobre violas da terra e rabecas. Vila do Porto. 1958].

### Trechos musicais, sua classificação e análise

A. Santos dava grande importância aos trechos que considerava "antigos" mas não explicitou os seus critérios de escolha. Na Terceira, Silva Ribeiro louvou A. Santos porque "conseguiu descobrir ainda vivas canções há muito julgadas esquecidas e outras de que nem sequer havia notícia, e assim se salvaram" [IHIT 1953:273/4]. A documentação encontrada no espólio com indicações sobre os trechos considerados característicos da MTA nas Ilhas Terceira e de S. Miguel e sobre alguns dos critérios de selecção, inclui [Palestra em S. Miguel. 1960] e [Listagem. 14 Folias e 6 Reis. S. Miguel. s.d.] de A. Santos, uma cópia de um artigo de Silva Ribeiro publicado no [IHIT 1953:273/4] e anotado por A. Santos e um texto dactilografado sem autor conhecido ["Informação da Terceira". 1952].

Nesses documentos verifica-se que os trechos de carácter religioso na Ilha Terceira que A. Santos e Silva Ribeiro consideravam mais "representativos", eram os cantos dos foliões, os pedir para as almas, as novenas e os terços ao Menino Jesus e ao Divino Espírito Santo, os Reis e as canções do Pezinho dos Bezerras. Consideravam-nos "formas tradicionais", trechos "arcaisantes", "muito característicos" ou "quase esquecidos", como ilustram as citações seguintes:

" Lembrarei o canto dos foliões em formas tradicionais, a cantilhena arrastada de pedir para as almas, ambos arcaisantes (...) a Avé Maria das novenas do Menino Jesus, feitas em família nas casas particulares há dezenas de anos em desuso e a música dos actuais terços do Espírito Santo" [IHIT 1953:273/4] "Há mais dois cantares hoje bastante imprecisos e quase esquecidos, o dos foliões no Espírito Santo e o de Pedir para as Almas. Só raros os conhecem" ["Informação da Terceira". 1952] "Canções não coreográficas, mas muito características há Os Reis, com a Campona (coreográfica) e o Pezinho dos Bezerras" ["Informação da Terceira". 1952]

Como trechos de carácter religioso "representativos" da "tradição" na Ilha de S. Miguel, foram referidas as orações de romeiros e listados os títulos das folias e dos Reis documentados:

"Falarei em primeiro lugar de 'romarias'. A palavra 'romaria' tem, em S. Miguel, significação diferente da que lhe conhecemos no continente. A romaria aqui não tem danças, não tem alegria, não tem vinho; romaria é penitência, é devoção, é sacrifício; e os romeiros que, na Semana Santa percorrem toda a Ilha em longas filas, descalços, sem dirigir a palavra a quem quer que seja, e que só descansam ao cair da noite, em casa daqueles que os recolhem por caridade, cantam sim, cantam muito, mas apenas orações que lhes são pedidas por quem os vê passar" [Palestra em S. Miguel. 1960]

"Folias: Aceitai Virgem Vosso Esposo (Lomba do Pomar), Ó Nobre Senhor José (Sete Cidades), Lá Vai a Rima Primeira, É Grande a Minha Alegria, Vamos que é da Obrigação, A Pombinha Neste Canto (folia do canto), Ó Estrela Que Vais Coroar (folia da coroação), A Bandeira Levantamos, Vem aqui Pequena Rês, Pombinha Com Graça Imensa (folia de convite ao 'criador'), Os Três Homens da Folia, Minha Voz Vou Levantar, Olhai a Pomba e Veio a Pomba dos Céus.

Reis ou canto tradicional de Reis: Venho Debaixo de Chuva (Livramento), Os Três Reis do Oriente ou Juntaram-se os Três Reis (Ginetes), Cantigas da Chacota (Ginetes), Para Te Cantar os Reis (Vila do Nordeste), Os Reis do Oriente (Capelas) e Quando o Menino Nasceu (Lomba do Pomar)" [Listagem. 14 Folias e 6 Reis. S. Miguel]

Dos trechos de carácter profano da Ilha Terceira foram consideradas de maior interesse as "modas coreadas, coreográficas ou que se dançam", incluindo Os Bravos, a Campona, a Chamarrita, a Charamba, a Dança dos Pretinhos "não a moderna mas a antiga" [IHIT 1953:273/4], o Lundum, o Meu Bem, os Olhos Pretos, o Pezinho, a Praia, a Sapateia, a Saudade, a Tirana e as Velhas e ainda as canções de embalar e os romances:

"Das modas coreadas por toda a Ilha dançadas e cantadas" [IHIT 1953:273/4], "as canções mais características e antigas são - Charamba, Saudade, Olhos Pretos, Bravos, Chamarrita, Sapateia, Pezinho, Meu Bem, Velhas, Tirana e Praia. A elas deverá acrescentar-se o Lundum, se ainda houver quem o cante, pois está quase esquecido. Todas são coreográficas, ou antes se dançam, e têm letra própria (...) As marcas da dança são sensivelmente iguais em todas as canções e podem fotografar-se" ["Informação da Terceira" 1952]

"[A. Santos] encontrou uma canção de embalar antes afanosamente procurada e nunca encontrada" [IHIT 1953:273/4] "Infelizmente já não conseguiu ouvir algum dos romances que há cinquenta anos as velhas ainda cantavam e assim se perderam para sempre" [IHIT 1953:273/4]<sup>202</sup>

Para além destas citações, foi encontrada uma listagem de títulos de trechos gravados nos Açores e nas Beiras, agrupados segundo a sua classificação [Listagem comparada: Açores e Beiras. s.d.]. É o único documento em que A. Santos inclui trechos de regiões diferentes. Os títulos dos trechos de carácter profano documentados nas três ilhas açorianas e nas Beiras foram classificados como canções de trabalho, canções bailadas, romances (incluindo canções narrativas e xácaras), desafios (Terceira e S. Miguel) e fados (S. Miguel) [Ibidem]. Dos cantos religiosos, estão listados em paralelo os cânticos dos romeiros de S. Miguel e os cantos de romaria nas Beiras, não sendo referidos muitos dos trechos associados ao calendário cristão que A. Santos documentou. Não tendo sido encontrada informação sobre os critérios de elaboração desta listagem comparada e não se sabendo se está completa ou se é apenas um esboço inicial de um estudo a realizar, não é possível concluir se estes teriam sido os trechos considerados mais representativos das regiões estudadas. No entanto, pela listagem exaustiva de todos os títulos gravados nas cinco regiões, entre 1952 e 1960 nas ilhas açorianas e em 1956 nas Beiras, constata-se que A. Santos considerava toda a documentação de grande interesse.

A classificação dos trechos gravados nas três ilhas apresentada na tabela seguinte resultou da análise dos textos citados, os únicos encontrados que sistematizam a MTA documentada. Os tipos de trechos musicais listados foram considerados por A. Santos como representativos da música tradicional das três ilhas documentadas mas, não tendo o investigador escrito textos

---

<sup>202</sup> Da Ilha Terceira, apenas aparece classificada como "romance" ou "romance religioso" o trecho *Senhora Sant'Ana*, também registada como "canção de embalar".

sobre todo o material gravado, consideramos esta listagem incompleta por não abranger todos os trechos musicais caracterizados nos registos de gravação.

Tabela 4.1. Açores: trechos musicais "representativos"	
Trechos de carácter religioso	Trechos de carácter profano
Cantos dos foliões ou folias	Canções bailadas ou modas coreadas
Orações dos romeiros (Ilha de S. Miguel)	Canções de embalar
Pedir para as almas	Canções de trabalho
Pezinho do Cortejo dos Bezerros (Ilha Terceira)	Desafios (Ilhas Terceira e de S. Miguel)
Reis	Fados (S. Miguel)
Terço ao Divino Espírito Santo e ao Menino Jesus	Romances

Fontes: ["Informação da Terceira", 1952], [IHT 1953:273/4], [Palestra em S. Miguel, 1960], [Listagem, 14 Foliões e 6 Reis, S. Miguel, s.d.] e [Listagem comparada: Açores e Beiras, s.d.], todos depositados no MAH.

Para além da escassez de documentação sobre a classificação dos trechos gravados, um outro aspecto surpreendente é a escassez de análise musical da MTA documentada. Sendo A. Santos professor de composição, seria de esperar que analisasse os trechos musicais (aspectos formais, estruturas e texturas, características melódicas, rítmicas e harmónicas, como por exemplo organizações sonoras, afinações, métricas, prosódias, declamações e tipos intermédios entre o canto e a fala), como aliás fizera anteriormente em palestras [Palestras em Inglaterra, Azevedo e Santos, 1947]. No entanto, não foram encontradas análises dos trechos gravados ou transcritos, nem conclusões sobre a documentação estudada. Os fragmentos seguintes são exemplo do tipo de documentação que esperávamos encontrar em maior número.

"É grande a tendência para a variante, chegando o cantor a improvisar verdadeiras melodias e recitativos na ocasião, mas as canções são as mesmas em toda a ilha. O papel dos instrumentos é importantíssimo, pois além do acompanhamento os tocadores executam longos períodos e interlúdios, cheios de dificuldades e não raro improvisados. Os instrumentos são a viola de arame e o violão. Nos Reis e no Pezinho dos Bezerros empregam mais instrumentos de sopro e a rabeca ["Informação da Terceira", 1952].

"Permito-me chamar a sua atenção para o modalismo de alguns dos citados cantos de 'Foliões' e, também, para os contrapontos que podemos apreciar na música das violas, nalguns trechos do programa das canções coreográficas apresentado, aliás vasto programa numa ilha tão pequena como é Santa Maria. As ideias musicais destes contrapontos - a despeito de toda a sua simplicidade e 'ingenuidade' - constituem no seu conjunto, uma curiosa demonstração da invenção musical popular. Este aspecto contrapontístico é característica predominante na música instrumental do povo açoriano em geral. Vistas sob este aspecto, merecem um pouco de atenção e são hoje raro documento de um dos mais curiosos aspectos da música instrumental do povo açoriano" [Palestra no CAA, 1964].

Pela selecção de trechos editados e pelas notas encontradas, parece-nos que A. Santos procurava melodias modais ou de indefinição tonal, com graus que apareciam ora alterados, ora não alterados, de ritmo livre, mais próximo da prosódia do que da métrica regular, e com manifestações da espontaneidade do cantador(eira).

Dos tocadores de viola da terra, procurava exemplos de "invenção", de criação musical manifestada no carácter contrapontístico, livre e improvisado dos trechos instrumentais ou nas versões com que acompanhavam os cantadores. Interessado numa tradição que perpetuasse os trechos antigos, procurava ao mesmo tempo manifestações de individualidade, de criação artística que, segundo ele, caracterizavam a MTA - uma aparente contradição entre a valorização do que tinha permanecido inalterado ao longo dos séculos e o apreço pelo processo criativo que introduzia a mudança.

## 2) Registos de gravação

Os registos de gravação das ilhas Terceira [Registos de Gravação. 1952] e do primeiro trabalho de campo em S. Miguel [Registos de Gravação. 1952/3], contêm informações não sistemáticas, com títulos dos trechos e papéis como intérpretes, só caracterizando alguns dos intérpretes e alguns dos trechos musicais. Já nas duas últimas estadias de campo nos Açores foram encontradas fichas impressas preenchidas nas estadias de campo em Santa Maria [Registos de Gravação. 1958] e em S. Miguel [Registos de Gravação. 1960]. Estes registos de gravação incluem a caracterização de cada faixa gravada (título, classificação, local e data de gravação do trecho, vozes, instrumentos, função na execução e terminologias étnicas associadas)<sup>203</sup>, informação sobre os intérpretes (nome, alcunha, idade, naturalidade, profissão, literacia, conhecimentos musicais, locais de residência e papel enquanto intérprete) e sobre os contextos de execução (épocas do ano, cerimónias e festividades, descrições de acontecimentos que antecedem e seguem as execuções).

As classificações de trechos musicais e os agrupamentos documentados em maior número nos registos de gravação são as modas de baile (maioritariamente com voz e duas violas de arame), os cantos dos foliões (3 homens com tambor ou com tambor e címbalos na Ilha Terceira e em Santa Maria; cinco homens com viola, rabeca e pandeiro ou sistro, em S. Miguel) e os cânticos dos romeiros (grupos de homens em marcha durante a Quaresma, em louvor de Nossa senhora e pela penitência das almas).

Nas três ilhas documentadas, os papéis enquanto intérpretes dos homens e das mulheres que colaboraram nas gravações são os de "cantadeiras" e "cantadores", os de "tocadores" e de "foliões", estando ainda documentado o papel de "romeiros" na Ilha de S. Miguel. As únicas gravações que incluem crianças (sempre cantando), são interpretadas por dois "solistas" (cantadeira de canção bailada na Ilha Terceira e solista numa canção de vigiar a praga na Ilha de S. Miguel) e dois "grupos de crianças" (canto de foliões em Santa Maria e pão por Deus em S. Miguel).

---

<sup>203</sup> As "Anotações Complementares" nos registos de gravação sobre ca. de 150 trechos não foram analisadas.



As mulheres, em todas as ilhas, são quase exclusivamente "solistas" e "cantadeiras". As exceções são: uma "tocadora de harmónica" em S. Miguel e três mulheres "folionas" (grupo de folia), em Santa Maria. Os seus papéis enquanto intérpretes são os de "solistas" em romances, canções de embalar e canções de trabalho e os de "cantadeiras" em canções bailadas, acompanhadas por uma ou duas violas de arame ou por viola de arame e violão e por vezes em duo com um cantador. Cantam ainda em coros mistos nos cantos de Natal e da Quaresma e em terços e orações.

Os homens são, tal como as mulheres, "solistas" e "cantadores" e cantam ainda em coros masculinos e mistos. Ao contrário das mulheres desempenham os papéis de "tocadores" solistas, acompanhadores de cantores e de coros ou inseridos em grupos instrumentais. Para além destes, estão documentados os "Foliões" nas três ilhas e os "Romeiros" em S. Miguel.

Temos assim como intérpretes os que cantam (homens mulheres e crianças) e os que tocam (só homens). Na maioria os trechos musicais têm voz(es) solistas, com acompanhamento instrumental ou em coros (com ou sem acompanhamento instrumental), sendo raros os trechos exclusivamente instrumentais.

Em relação aos instrumentos musicais, listados na tabela seguinte, a viola da terra ou viola de arame é o instrumento fundamental na maioria dos trechos de carácter profano e aparece quase sempre acompanhada pelo violão. Os outros instrumentos estão menos documentados, com excepção da "rabeca", do acordeão e de outros instrumentos solistas como o búzio, a gaita pastoril e a "gaita de beijos".

Tabela 4.2. Açores: instrumentos musicais gravados	
Classificação	Instrumentos musicais
De corda	Rabeca, viola da terra (1ª ou 2ª) e violão
De sopro	Acordeão, búzio, gaita pastoril, harmónica ("gaita de beijos" ou "charambela") e instrumentos de banda filarmónica (barítono, clarinete, contrabaixo, cornetim, trompa, trompete e trombone)
De percussão	Caixa, campainha, castanholas, cegarrega, címbalos, ferrinhos, lata vazia, matracas de cana, pandeiro, reque-reque, sistros ou "textos", tábua de pregos, tambor e triângulo (também listadas "percussões" não especificadas)
Não especificados	Instrumentos utilizados por "grupo de tocadores" e "conjuntos musicais populares"

Fonte: [Registos de Gravação. 1952], [Idem. 1952/3], [Idem. 1958] e [Idem. 1960], depositados no MAH

Estes instrumentos, agrupamentos e trechos foram gravados em número muito variável. Na Ilha Terceira, por exemplo, há intérpretes que só participam numa faixa e um que colabora em 15 faixas, tendo sido listados 55 intérpretes e cerca de 130 participações. Há, por outro lado, instrumentos documentados numa ou duas faixas (instrumentos de banda filarmónica), e outros que aparecem em dezenas de faixas (violas da terra). Em relação a agrupamentos temos novamente grupos muito documentados (os foliões e as vozes acompanhadas com violas da terra) e outros de que existe uma só gravação ("folionas" da Ilha de Santa Maria).

Foram sistematizados nesta dissertação, por cada ilha estudada, os trechos musicais gravados (número, título, classificação, local e data de recolha), os intérpretes (número, nome, alcunha, idade, profissão, nível de escolaridade e de conhecimentos musicais, locais de residência), os papéis enquanto intérpretes (solista ou em agrupamentos e executantes de que tipo de trechos musicais) e os instrumentos musicais gravados. São apresentados nas tabelas seguintes os dados relativos aos trechos musicais, intérpretes e instrumentos considerados relevantes para o texto da dissertação, sendo os restantes apresentados na Discografia e no Anexo 2. Para cada uma das estadias de campo realizadas por A. Santos nos Açores são apresentadas três tabelas, seguidas de breves análises. Apresentam-se em seguida os dados relativos à estadia de campo na Ilha Terceira.

Tabela 4.3. Ilha Terceira (1952): trechos musicais gravados	
Número	Registos de gravação de 80 faixas <sup>204</sup> , ca. de 60 títulos, 53 editados
Classificação	<b>Cantos religiosos</b> [20], 16 em coro e 4 solos, num total de 17 % e <b>cantos de foliões</b> , também de carácter religioso [6], num total de 49.1 % <b>Canções bailadas</b> [19], trechos para <b>grupos instrumentais</b> [5], <b>moda de embalar</b> [1] e outros <b>solos</b> [2], num total de 50.9 %

Fonte: [Registos de Gravação. 1952] depositados no MAH

Tabela 4.4.1. Ilha Terceira (1952): intérpretes gravados <sup>205</sup>	
Trechos musicais gravados Intérpretes e agrupamentos	Papel enquanto intérpretes, nomes e alcunhas, idades Número de faixas gravadas [x]
<b>Modas de baile</b> [19], versões com: - cantor e viola - cantor e duas violas - cantadeira e duas violas - dois cantadores e duas violas - dois cantadores, rabeca e violão - versão para duas violas	<b>Cantadores</b> - José Martins (Zé da lata), acompanhado por violas da terra (1 ou 2), por viola e violão e por "pequeno conjunto musical popular" [8], João Cipriano Martins, a solo ou acompanhado [8], Manuel da Rocha Valentim (Manuel Valente) [6] e Francisco Nunes Dinis (Chico da Vila) [4] - Elvira Martins de Sousa (Cassena), M <sup>a</sup> Odette Barcelos e M <sup>a</sup> da Conceição Costa (as Garajau), e M <sup>a</sup> Georgina Costa (Melra Preta) <b>Tocadores de viola da terra</b> - Virgínio Ávila [15], Laureano Correia dos Reis [10], Francisco Silva Nunes (Foguete Queimado), José Fernandes da Costa (outro Garajau), Aniceto Batista, os Carloto (pai e filho) e Manuel de Sousa, Francisco Medeiros de Faria (Chico Sineiro), o mais velho dos tocadores (76 anos) [1 a 5] <b>Tocadores de violão e de rabeca</b> Lúcio Pereira Salvador [4], o mais novo listado (17 anos) e Aniceto Baptista [3], violão. Francisco de Freitas e José da Rocha Tristão, rabeca
<b>Coros Religiosos</b> [16]: - encomendação das almas - Reis e terços	<b>Coros:</b> - Gente da Ribeirinha (terço e encomendação das almas) - Gente de S. Sebastião (encomendação das almas)

<sup>204</sup> Foram gravados pormenores instrumentais e versões de um mesmo trecho. Como faltam páginas nos registos de gravação, só ouvindo as gravações se poderá saber o número exacto de trechos gravados.

<sup>205</sup> Os nomes, instrumentos e número de gravações de cada intérprete estão listados no Anexo 2.

<b>Solos [7], incluindo:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- almas e Reis</li><li>- canção de embalar</li><li>- chacota</li></ul>	- Todos os solos de homens (almas, Reis e chacota), são cantados por João Cipriano Martins e Manuel da Rocha Valentim
<b>Folias [6]</b>	<b>Foliões:</b> em grupos de três homens, são grupos de quatro nestas gravações para que o tambor pudesse ficar mais distante do microfone; levam a bandeira do Espírito Santo, um "comanda" a folia, os outros "seguem" (um baixo, outro tocador de tambor): <ul style="list-style-type: none"><li>- Foliões de Vila Nova, um pintor, um trabalhador rural e um marítimo de idades próximas (ca. 60)</li><li>- Foliões de Porto Martins, três pescadores de 69, 70 e 73 anos</li></ul>
<b>Grupos vocais e instrumentais [5]:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- em cortejo</li></ul>	<b>Grupos de tocadores populares:</b> Gentes da Terra Chã e da Ribeirinha (Pezinho do Cortejo dos Bezerras), tocam viola, rabeca, sopros e percussões, por vezes com cantador

Fonte: [Registos de Gravação. 1952] depositados no MAH

Tabela 4.4.2. Ilha Terceira (1952): intérpretes gravados (cont.)	
Número	Mais de 130 participações, 55 "músicos", 37 homens (67.3%) e 18 mulheres (32.7%) <sup>206</sup>
Idades (nem sempre registadas)	Pessoas de todas as idades, a maioria com mais de 40 anos (73% das idades indicadas), sendo a idade máxima registada de 76 anos. Estão listadas: <ul style="list-style-type: none"><li>- cantadeiras (10, 17, 28 e 30 anos) e cantadores (37 a 61 anos)</li><li>- tocadores de viola e violão (entre os 17 e os 76 anos, maioritariamente com 40, 50 anos)</li><li>- tocadores de rabeca (32 e 63 anos), os dois únicos gravados</li><li>- tocadores de instrumentos de sopro de 30, 40 anos.</li><li>- solistas de 56, 57 e 60 anos</li><li>- foliões de 60, 70 anos</li></ul>
Profissões	Indicadas as profissões de 2 mulheres (bordadeiras). Dos 37 homens listados 35.1% trabalham no campo, 24.3% na construção civil, 16.3% no mar, como listado: <ul style="list-style-type: none"><li>- 13 trabalhando no campo (10 trabalhadores rurais, 1 agricultor, 1 lavrador e 1 pastor cabreiro)</li><li>- 9 na construção civil (2 caidores, 2 pintores, 2 pedreiros, 1 caloteiro, 1 carpinteiro e 1 serrador)</li><li>- 6 no mar (4 pescadores, 1 marítimo, 1 mestre de baleia)</li><li>- 9 outros (2 funcionários da JGAH, 2 galocheiros, 1 sapateiro e 1 padre na homilia)</li></ul>
Alcunhas (dos mais citados)	Zé da lata <sup>207</sup> , Melra Preta, os Garajau (três da mesma família), Albardeiro, Batatinha, Bica, Bicho, Cabaça, Caneta, Caracol, Chico da Vila, Chico Sineiro, Engaranhado, Foguete Queimado, Manuel da Serra e Sardinha
Literacia	Não há indicação sobre o grau de escolaridade. Ninguém "tem conhecimentos musicais", excepto Laureano Correia dos Reis (com rudimentos de solfejo)
Origem e residência	Todos são naturais da Terceira. Apenas 3 viveram na América e 1 foi à América e ao continente (Zé da lata)

Fonte: [Registos de Gravação. 1952] depositados no MAH

<sup>206</sup> Não é possível contabilizar o número exacto de participações porque não estão listados os membros de coros e conjuntos instrumentais. Há ainda "músicos" que participam em várias faixas editadas (um deles em 15 trechos), o que diminui substancialmente o número de pessoas que colaboraram nas gravações.

<sup>207</sup> Das pessoas inquiridas na Ilha Terceira (Teatro Angrense. 19/3/2000) ninguém sabia que o Zé da lata se chamava José Martins, mas lembravam o homem do campo, o "boieiro" de posses, viajado, que tinha ido à América por ser bom tocador e excelente cantador. Uma fotografia do Zé da lata tirada por A. Santos, aparece na capa da 2ª Separata da Ilha Terceira dos discos açorianos.

Nas 53 faixas editadas da Ilha Terceira, os trechos mais documentados são as modas de baile (19), os coros religiosos (16) e os solos (7), incluindo solos religiosos, uma canção de embalar e uma chacota. O número de trechos sagrados e profanos está equilibrado (49 e 51%).

Não havendo registo das localidades onde foram feitas as gravações, supõe-se que o carro da JGAH tenha "trazido os músicos à cidade", como Luís da Silva Ribeiro tinha inicialmente proposto [Carta. Luís Silva Ribeiro. Manuel Sousa Menezes. 6/4/1952]. Pelo menos algumas das gravações foram feitas em estúdio, como documentam as fotografias depositadas no MAH de Artur e Tília Santos com os "músicos" nas sessões de gravação.

Temos também caracterizados 55 colaboradores em 130 interpretações, 32.7% dos quais são mulheres (18) solistas, cantadeiras e em coros e os restantes 67.3%, homens (37), que participam como solistas, cantadores, tocadores, foliões e em coros.

O colaborador mais velho tinha 76 anos. 73% dos colaboradores tinham mais de 40 anos. Eram na maioria trabalhadores no campo (35%), na construção civil (24%) e no mar (16%), não estando as profissões das mulheres listadas. Não está documentado o nível de escolaridade e nenhum tinha instrução musical formal. A maioria sempre residira no local de nascimento.

Da estadia de campo realizada na Ilha de S. Miguel em 1952/3, sistematizaram-se os dados indicados nas tabelas seguintes.

Tabela 4.5. Ilha de S. Miguel (1952/3): trechos musicais gravados	
Número	Registos de gravação de 60 faixas, ca. de 34 trechos completos, 28 editados
Local de recolha	Lagoa, Lomba da Salga (Nordeste), Pilar (Bretanha), Ponta Garça, Porto Formoso, Remédios, Santa Bárbara (de Santo António), Santo António da Bretanha, São Brás e Sete Cidades
Classificação	<b>Cantos religiosos</b> [9], (6 de romeiros, solos, terços e janeiras) e <b>cantos de foliões</b> [2], <del>também de carácter religioso</del> , num total de 39% dos trechos gravados <b>Modas bailadas</b> [8] (incluindo três fados e três desafios), <b>modas de embalar</b> [3] e outros <b>solos</b> [5] e <b>conjunto instrumental</b> [1], num total de 61 % dos trechos gravados

Fonte: [Registos de Gravação. 1952/3] depositados no MAH

Tabela 4.6.1. Ilha de S. Miguel (1952/3): intérpretes gravados <sup>208</sup>	
<b>Cantadores e tocadores:</b> voz com duas violas da terra, ou viola e violão [6], voz com gaita de beijos [1] e voz com pandeiro e castanholas, em desafios [3]	
<b>Foliões:</b> em grupos de cinco, com vozes, viola, rabeca e pandeiro ou sistro [2]	
<b>Grupo de 3 crianças</b> (Pão por Deus) [2]	
<b>Em coros mistos:</b> sem acompanhamento [6], ou com cantador e acompanhadores (duas violas e rabeca acompanham cantador numas Janeiras) [3]	
<b>Romeiros</b> [6]	
<b>Solistas</b> (voz) [8]	

Fonte: [Registos de Gravação. 1952/3] depositados no MAH

<sup>208</sup> Os nomes, instrumentos e número de gravações de cada intérprete estão listados no Anexo 2.

Tabela 4.6.2. Ilha de S. Miguel (1952/3): intérpretes gravados (cont.)	
Número	61 intérpretes 113 participações <sup>209</sup> (apenas 6 mulheres, 9.4% dos intérpretes)
Idade	Dos 12 aos 70 anos. Na faixa dos 40 anos (ca. 27%) , mais velhos (39%): - Cantadeiras de 21, 28 e 31 anos, as solistas de 40-50 anos. - Cantadores de 40, 50 anos (um de 24), solistas de 57 e 63 anos - Foliões de 19 a 56 anos - Romeiros maioritariamente de 40 a 60 anos (alguns na faixa dos 20) - Tocadores de 19 a 66 anos. - <b>Membros de coros mistos com idades entre os 37 e os 70 anos</b>
Profissão	Mulheres listadas: apenas 7 domésticas e 3 bordadeiras. Os homens listados (33), trabalhando: - no campo (19 trabalhadores rurais, 1 criador de gado), 61% - na construção civil (carpinteiro, operário, pedreiro e caiador), 12.1% - outros (agueiro , funcionário da JGAH, pescador, varredor da Câmara, etc.)
Alcunha	Atalaya, Badica, Barricha, Cachaneta, Capira, Carolino, Cochila, Codorniz, João Marô, Manuel Pavão, Maria Miguel e Tia Maria Rabela (menos numerosas que registos anteriores)
Literacia	Não há informação sobre o grau de escolaridade e conhecimentos musicais.
Origem e residência	Todos os intérpretes são naturais da ilha Apenas dois estiveram "na América"

Fonte: [Registos de Gravação. 1952/3] depositados no MAH

Na Ilha de S. Miguel (28 faixas editadas), os trechos mais documentados são as modas de baile (8) e os solos não religiosos (8), como na Terceira, aparecendo os cânticos de romeiros (6) a substituir os coros religiosos. A percentagem de trechos sagrados e profanos é aqui de 39 e 61%, respectivamente.

Estão caracterizados 61 colaboradores em 113 interpretações (mais intérpretes e menos participações do que na Terceira). Apenas 24.6 % dos nomes listados são de mulheres, mas não se conhece o nome dos intérpretes em coros (que são mistos, tendo portanto mulheres). Estas só cantam (solistas, cantadeiras e em coros), com excepção de uma tocadora de harmónica. Os homens (75.4 % dos intérpretes listados), são solistas, cantadores, tocadores, foliões e cantam em coros, como na Terceira, aparecendo ainda em S. Miguel os romeiros.

Os colaboradores têm entre 12 a 70 anos, estão maioritariamente na faixa dos 40 (27%), com mais de um terço ainda mais velhos. Os homens eram sobretudo trabalhadores do campo (61%) e da construção civil (24%). Das mulheres apenas se sabe que algumas eram domésticas (7) e costureiras (3). A maioria também residia no local onde nasceu e nunca tinha viajado.

<sup>209</sup> Estão listados, no Anexo 2, os nomes, alcunhas, profissões, idades e papéis como intérpretes de cada um dos colaboradores.

Tabela 4.7. Ilha de Santa Maria (1958): trechos musicais gravados	
Número	Registos de gravação de 61 trechos, 52 dos quais foram editados
Local de recolha e [N.º] de faixas gravadas	Almagreira [17]; Bom Despacho Velho [3] e Graça [1] na freguesia de Almagreira; Santa Bárbara [5] e Lugar do Rebentão [4] na freguesia de Santa Bárbara; Santo Espírito [12], Calheta [1], Charneca [1], Glória [1] e Malbusca [2], na freguesia de Santo Espírito; São Pedro [1] e Paúl de S. Pedro [5], na freguesia de S. Pedro; Vila do Porto [3] e Santana [5], na freguesia de Vila do Porto.
Classificação	<b>Canções ou falsetes de foliões</b> [14] (incluindo 1 grupo de mulheres e 1 de crianças) e trechos religiosos para <b>côro</b> misto [2] (Quaresma e Natal), que correspondem a 30.8 % dos trechos gravados <b>Modas de baile</b> [24] (incluindo jogo), <b>solos</b> [12], (incluindo 5 canções de trabalho, 4 romances, xácara de conversados, canção narrativa de entrudo e solo não classificado), num total de 69.2 % dos trechos gravados

Fonte: [Registos de Gravação. 1958] depositados no MAH

Tabela 4.8.1. Ilha de Santa Maria (1958): intérpretes gravados <sup>210</sup>	
<b>Cantadores e tocadores:</b> <ul style="list-style-type: none"><li>- Cantador com uma viola da terra [1], com duas [4] e com três violas da terra [1]</li><li>- Cantadeira com acordeão [1], viola da terra [1], duas violas da terra [6] e com duas violas da terra e rabeca [1]</li><li>- Cantador e cantadeira com uma viola da terra [1] ou duas violas da terra [3]</li><li>- Versões instrumentais com solo de acordeão [3], duas violas da terra [1] e quatro violas da terra [1]</li></ul>	
<b>Foliões:</b> três vozes masculinas com tambor e címbalos [12] ou com percussão não referenciada [2], três cantadeiras [1] e três crianças com tambor e címbalos	
<b>Grupo de 3 crianças</b> interpreta o cântico de foliões do Império chamado das crianças, ou dos inocentes, cantado no Dia de S. João [1] (já referido nos foliões)	
<b>Em coros mistos</b> sem acompanhamento [2]	
<b>Solistas:</b> solos cantados exclusivamente por mulheres [12]	

Fonte: [Registos de Gravação. 1958] depositados no MAH

<sup>210</sup> A. Santos fez listagem dos nomes de todos os intérpretes, cuja fotocópia se apresenta no Anexo 2.

Tabela 4.8.2. Ilha de Santa Maria (1958): intérpretes gravados (cont.)	
Número	Listadas 159 participações de 48 "músicos", maioritariamente homens (119 em 159 listados, cerca de 75% dos intérpretes)
Idade	Percentagem considerável de intérpretes jovens, em especial mulheres. Estas têm ca. de 20 anos (10%), de 30 (40%), de 40 (10%), de 50 e 60 anos (26%). Acima dos 65, apenas uma mulher de 72 anos participou, gravando três trechos. Os intérpretes masculinos, em média substancialmente mais velhos, tinham ca. de 40 anos (27%), de 50 (mais de 40%), de 60 ou 70 anos (29%). Intérpretes de mais de 1 faixa, temos 1 de 70 anos [10], 1 de 69 [2] e 1 de 66 anos [7]. Os intérpretes gravados em maior número de faixas foram os mais idosos e dos intérpretes mais jovens, só recolheu canções que tivessem aprendido dos avós.
Profissões	Os 119 intérpretes homens listados, trabalhavam: - no campo (57%) - na construção civil (28 %) - no mar (7 %) - noutras profissões como guarda-fios, guarda-fiscal, carteiro, moleiro e sapateiro (8 %) Em 37 mulheres havia 34 domésticas (mais de 90%), 2 costureiras e 1 tecedeira
Alcunhas	Não foi feita listagem de alcunhas, já que estas não foram utilizadas como "nomes artísticos" em notas e edições, mas a maioria dos intérpretes tinha alcunha (60%)
Literacia	Sabem ler e escrever 72% dos homens e 50% das mulheres Nenhum diz ter conhecimentos musicais
Origem e residência	Todos os intérpretes são naturais da ilha Apenas três intérpretes saíram da ilha (18 meses na topa, 3 anos em S. Miguel e 7 anos "na América").

Fonte: [Registos de Gravação. 1958] depositados no MAH

Na Ilha de Santa Maria, em 52 faixas editadas (número semelhante ao da Terceira), temos novamente como trechos mais documentados as modas de baile (24) e os solos (12 com canções de trabalho, romances, xácaras e narrativas), aparecendo ainda em destaque os foliões (14). A percentagem de trechos sagrados e profanos é aqui de 30.8 e 69.2%, menor percentagem de cantos religiosos gravados do que na Terceira (49%) e em S. Miguel (39%).

Estão caracterizados, 48 colaboradores em 159 interpretações, (menos "músicos" do que os 55 e 61 intérpretes que colaboraram na Terceira e S. Miguel, mas mais participações do que as 130 e 113 correspondentes). Mais uma vez 75% dos intervenientes são homens, listados como solistas, cantadores, tocadores, foliões e em coros. As mulheres cantam a solo, com acompanhamento instrumental ou em coros.

Os colaboradores eram de todas as idades (dos 7 aos 72 anos), com muitas mulheres na faixa dos 30 anos (40%) e homens na dos 50 (mais de 40%). Como nas outras ilhas, os homens eram maioritariamente trabalhadores no campo (57%), na construção civil (28%) e no mar (7%) e 90% das mulheres eram domésticas. Sabiam ler 72% dos homens e 50% das mulheres. Ninguém tinha tido instrução musical formal. A esmagadora maioria residia no local onde tinha nascido e nunca tinha viajado.

Tabela 4.9. Ilha de S. Miguel (1960) : trechos musicais gravados	
Número	Registos de gravação de 104 faixas, 82 das quais editadas
Local de recolha e trechos gravados em cada uma <sup>211</sup>	Achadinha (Avé Maria, glória e almas) Água Retorta (terços, benditos e oferecimentos; cantiga de vigiar a praga), Algarvia (almas) Capelas (Reis e folia; modas de baile) Faial da Terra (bendito, pedido, oferecimentos, pranto e almas; moda de baile) Fenais da Ajuda (moda de baile) Ginetes (Reis; folias e chacota) Livramento (Reis; moda de baile) Lomba da Loução (almas) Lomba da Maia (alminhas, peditório, Reis e cânticos de romeiros) Lomba do Cavaleiro (estrelas; modas de baile) Lomba do Pomar (almas, Reis e folias) Maia (moda de baile) Pedreira do Nordeste (bendito e oferecimento; pesca da moreia) Pico Vermelho na Bretanha (folia) Ponta Garça (bendito, oferecimento, almas; romance; cantiga de vigiar a praga; modas de baile) Porto Formoso (Salvé Rainhas, estrelas, pão por Deus) Povoação (terços; romance religioso, modas de baile) Relva (estrelas, folias, moda de baile; cantiga de vigiar a praga) Ribeira Seca (folias e moda de baile) S. Pedro Nordestino (bendito, oferecimento, paixão, Reis e folias; moda de baile) Terra Chã (terço e paixão) Vila do Nordeste (Reis) Vila Franca do Campo (estrelas)
N.º de trechos gravados segundo a sua classificação	<b>Encomendações das almas</b> [19] (em maior número os benditos, oferecimentos e pedidos), <b>cantos de peditório</b> [10] (incluindo Reis, estrelas, janeiras e pão por Deus), orações do <b>terço</b> [6] (Glória, Pai Nosso, Avé Maria, Salvé Rainha, oferecimento e paixão), <b>cânticos de romeiros</b> [2], <b>cantos processionais</b> [2], trechos interpretados por <b>coros</b> [3] (alminhas santas e pranto) e a <b>solo</b> [3], (incluindo um romance) <b>que</b> com os cantos de foliões [13], também de carácter religioso, constituem 70.7% dos trechos gravados As <b>modas de baile</b> [15], as <b>canções de trabalho</b> [7], (incluindo cantigas de vigiar a praga, solo de flauta pastoril e chamamento à moreia), uma <b>canção de roda</b> e uma <b>cantiga da chacota</b> , constituem os restantes 29.3 %

Fonte: [Registos de Gravação, 1960] depositados no MAH

<sup>211</sup> Em todas estas localidades (25), há gravações de trechos religiosos. Dos trechos profanos, as modas de baile são as mais documentadas, tendo sido gravadas em 11 localidades (uma faixa em sete dessas localidades e mais faixas em Capelas, Lomba do Cavaleiro, Ponta Garça e Povoação). As canções de trabalho, segundo tipo de trechos mais documentado, foram gravadas apenas em duas localidades (Água Retorta e Pedreira do Nordeste).



Tabela 4.10.1. Ilha de S. Miguel (1960): intérpretes gravados <sup>212</sup>	
Em 192 intérpretes (com número de participações não contabilizadas), há 149 homens (77.6%), 45 dos quais tocam (30.2% dos homens): viola da terra (23), rabeca (5), acordeão (1), instrumentos de sopro (8) ou de percussão (8), (incluindo tambor, caixa, triângulo, sistro e campainha). Muitos dos que tocam também cantam. As mulheres (18%) e crianças (4.4%) só cantam.	
<b>Cantadores e tocadores:</b> em 15 modas de baile, um roda e uma chacota, estão indicados os agrupamentos: - cantor e duas violas [11 trechos gravados] - duas cantadoras "ao tambor" [1] - dois cantadores e acordeão [1] - um cantor, viola, rabeca e ferrinhos [1] - versões instrumentais: duo de rabeca e viola [2] e um trio de violas [1]	
<b>Foliões</b> [13]: com formações de cinco ou seis homens, incluindo três cantadores, viola e rabeca, a que se pode acrescentar o pandeiro ou ferrinhos. A. Santos gravou, separadamente, foguetes e morteiros para acrescentar nas montagens das faixas gravadas com folias. A Folia do Império dos Rapazes é a única feita por três jovens (14, 16 e 18 anos) e três homens (51, 65 e 66 anos).	
<b>Grupo de crianças</b> [3 trechos]: pão por Deus (sozinhos); janeiras e folias (com adultos)	
<b>Coros mistos</b> [40]: cantos processionais, encomendações das almas, peditórios e terços	
<b>Romeiros</b> [2]: grupos de vozes masculinas em penitência quaresmal, caminham através de toda a ilha, visitando as capela de nossa Senhora e rezam cantando, por quem lhes pede	
<b>Solistas</b> [10]: os solos gravados são três cantos religiosos (incluindo romance religioso) e sete canções de trabalho (todos vocais, excepto um solo de gaita pastoril)	
Fonte: [Registos de Gravação, 1960] depositados no MAH	

Tabela 4.10.2. Ilha de S. Miguel (1960): intérpretes gravados (cont.)	
Número e caracterização	A. Santos fez lista completa de intérpretes, por ordem alfabética do nome próprio, incluindo idade, profissão, localidade onde nasceram e sua participação como intérpretes (cantadores solistas e em coro, instrumentos dos tocadores), por vezes incluindo as faixas em que colaboraram. Esta lista tem 192 intérpretes (ver Anexo 2).
Idades	As faixas etárias variam muito segundo o tipo do intérprete - <b>Solistas</b> (10): os mais novos (cantando canções de trabalho) tinham 14, 35 e 45 anos; os mais velhos (cantando romance e canções de trabalho), estavam na faixa dos 60 anos (4) - <b>Cantadores e tocadores</b> de modas de baile: cantores de 40 a 60 anos, tocadores entre os 22 e os 68 anos (80 % com 50 e 60 anos). - <b>Foliões e romeiros</b> : são os intérpretes mais velhos; um folião tinha 76 anos, a maioria mais de 60, excepcionalmente, outros mais jovens (um de 29, outro de 30, quatro na casa dos 40, num universo de 30 foliões); o intérprete mais velho é um romeiro de 78 anos, tendo os restantes romeiros (60 e 70 anos), média etária superior aos outros intérpretes - <b>Participantes em coros religiosos</b> : estes grupos são mais heterogéneos quanto às idades dos participantes. São "Gentes da freguesia...", incluindo gente de todas as idades, dos jovens de 19 e 20 anos, ao homem mais velho com 78

<sup>212</sup> Os nomes, instrumentos e número de gravações de cada intérprete estão listados no Anexo 2.

Profissões	Num universo de 192 pessoas aparecem 34 mulheres (menos de 18 %). Estão listadas 27 domésticas e uma tecedeira. No grupo dos 158 homens há 149 com profissões listadas, trabalhando: - no campo (101, entre trabalhadores rurais, lavradores, criadores de gado, listados como boieiro, cabreiro e vaqueiro, e ainda carreiro de carro de bois ou carroceiro), num total de 67.8% dos homens com profissões listadas - na construção civil (26, entre cabouqueiro, cantoneiro, carpinteiros, marceneiros, pedreiros e telheiro), correspondendo a 17,5% - outros (22, entre cesteiros, comerciantes, galocheiros, guardas, jardineiros, oleiro, operário, padeiro, sacristães, serradores e apenas um pescador), os restantes 14,7 %
Alcunhas	Não constam da lista de caracterização de intérpretes mencionada no início desta tabela, embora estejam nos registos de gravação. Há aqui maior percentagem de pessoas que não tem alcunhas e A. Santos não preencheu muitos dos registos de gravação, no que respeita às alcunhas
Literacia	Cerca de metade dos homens e mulheres sabem ler e escrever (embora respondendo por vezes "pouco", "muito pouco" ou "mal") e aparece uma dezena de respostas de intérpretes que reconhecem "saber alguma coisa de música"
Origem e residência	Todos os intérpretes são naturais da ilha Dezena e meia viveu fora, na maioria noutras ilhas açorianas (Terceira, Faial e Santa Maria), alguns durante o serviço militar. Um "viveu" 27 dias em Lisboa, outro no Curaçao, e dois viveram, respectivamente, dez e doze anos na "América".

Fonte: [Registos de Gravação: 1960] depositados no MAH

Da segunda estadia de campo na Ilha de S. Miguel, nas 82 faixas editadas (o maior número listado, nas quatro estadias de campo a que se somam os 28 trechos da primeira estadia de campo), os trechos mais documentados são encomendações das almas (19), modas de baile (15), cantos de foliões (13), cantos de peditório (10) e canções de trabalho (7). A percentagem de trechos sagrados e profanos é aqui de 70.7% e 29.3%, numa muito maior percentagem de cantos religiosos gravados (49% na Terceira, 39% em S. Miguel e 30.8% em Santa Maria).

Estão caracterizados 192 colaboradores (55, 61 e 48 nas estadias de campo anteriores). Tal como nas outras ilhas, 77.6% dos "músicos" são homens e aparecem listados como solistas, cantadores, tocadores, foliões e cantando em coros; as mulheres (18%) e as crianças (4.4%) não tocam instrumentos, sendo cantadeiras ou membros de grupos ou coros.

Os colaboradores têm faixas etárias muito heterogêneas, dos 14 aos 78 anos, aparecendo os mais velhos nas folias e coros. Como nas outras ilhas, os homens eram maioritariamente trabalhadores no campo (67.8%) e, em menor escala, na construção civil (17.5%), sendo 79.4% das mulheres, domésticas. Sabiam ler 50% dos homens e das mulheres e uma dezena admitia ter conhecimentos musicais. Embora a maioria residisse no local onde nasceu e nunca

tivesse viajado, foram listados 15 pessoas que tinham vivido fora, noutras ilhas, em Lisboa e "na América"<sup>213</sup> (superiores aos dois ou três registos feitos nas estadias de campo anteriores).

Nas quatro estadias de campo encontramos diversidade ao nível da representação de tipos de práticas musicais documentadas em cada ilha. Os intérpretes são maioritariamente homens cantores e tocadores, aparecendo também mulheres e raros grupos de crianças como cantores.

Embora haja intérpretes de todas as idades, foram listados vários com mais de 65 anos que gravaram mais faixas do que os outros colaboradores. Mais de metade deste universo era analfabeto, os homens eram trabalhadores rurais e, em menor número construtores e marítimos; as mulheres eram domésticas. Praticamente todos residiam nas localidades onde tinham nascido e nunca tinham viajado.

Os objectivos de A. Santos de documentar os trechos representativos de cada ilha e de uma população rural, isolada e sem instrução formal, foram de modo geral cumpridos. Silva Ribeiro considerou as gravações representativas da música tradicional da Terceira e, seguindo os mesmo critérios, o mesmo acontece nas outras ilhas. Em relação às populações, as suas profissões são maioritariamente "rurais", embora apareçam outras listadas; quanto às faixas etárias A. Santos gravou intérpretes de todas as idades, alguns muito jovens, o que contraria a sua ideia de recolher a documentação entre os mais velhos. Compensando essa discrepância, gravou mais vezes os mais velhos, e recolheu dos mais jovens apenas as tradições que lhes tivessem sido transmitidas pelos mais idosos. Os intérpretes são maioritariamente analfabetos, não admitem ter "conhecimentos musicais" e nunca saíram da ilha em que nasceram, cumprindo os critérios de "isolamento" que A. Santos considerava prioritários.

### 3) Colecção editada: *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*

Entre 1956 e 1965, foram editados pela JGAH e pelo ICPD 50 discos com gravações feitas na Ilha Terceira (1952), em S. Miguel (1952/53 e 1959/60) e em Santa Maria (1955 e 1958), na maioria não comercializados mas oferecidos a instituições (de 28 Países, nos cinco Continentes) e a particulares. Nas sessões seguintes iremos descrever os contextos de gravação, os processos de montagem e edição de faixas gravadas, os folhetos distribuídos com as colecções de discos, contabilizando-se o número total de horas de gravação. Em seguida, iremos avaliar o impacte da colecção em Portugal e no estrangeiro.

---

<sup>213</sup> Não estão registados quais os Países da "América" em que viveram. Dada grande emigração de açorianos para os Estados Unidos, o Canadá, o Brasil e outros Países da América do Sul, supõe-se que os intérpretes referidos tenham vivido num destes Países.

### Contextos de gravação

Na colecção editada *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores* há menos informação sobre as localidades onde foram gravados os trechos, do que nos discos com gravações das Beiras ou de Angola, chegando a não existir qualquer referência ao local de gravação (Ilha Terceira). As dificuldades com o fornecimento de energia eléctrica obrigaram A. Santos a gravar nas vilas ou freguesias rurais onde houvesse energia, já que o seu equipamento, (ao contrário do da BBC que utilizara nas Beiras), não era autónomo em termos de fornecimento de energia. Mesmo onde havia fornecimento de energia, as oscilações de corrente não permitiam gravações sem distorções, que eram, para A. Santos, absolutamente inaceitáveis.

Viu-se confrontado com um dilema ao procurar a autenticidade e a qualidade artística e técnica (também do ponto de vista de gravação): ao mesmo tempo que insistia na importância de documentar os contextos em que os trechos musicais eram interpretados, só os conseguia gravar com qualidade, fora desses contextos. Decidiu que nos locais sem corrente eléctrica adequada para a gravação, os colaboradores seriam gravados em estúdios montados por ele, preferencialmente ao ar livre e em locais isolados; durante a edição e montagem das faixas gravadas, tentava corrigir essa situação recriando os ambientes sonoros dos contextos originais. Por exemplo, quando quis gravar os foliões na Ilha Terceira, deparou-se-lhe o problema de estes só exercerem funções na Páscoa, sendo a estadia de campo realizada entre Agosto e Novembro. Decidiu-se então a encontrar quem normalmente lançava foguetes e morteiros nas Festas, contratá-los, gravar os sons de rebentamentos e utilizá-los para recriar nas edições discográficas um ambiente festivo "autêntico" [Nota sobre a gravação de morteiros e foguetes. s.d.].

O que fazia no campo e no estúdio não eram tentativas de embelezamento, nem era o processo criativo do compositor que acrescenta algo seu ao produto final. Não era nesta fase o compositor que fazia "recolhas", mas sim o etnomusicólogo, que queria produzir documentos "científicos" que descrevessem objectivamente uma realidade. Se não lhe era possível aceder a essa "realidade", recriava-a com a maior "autenticidade" possível.

Para além dessa recriação, fazia "correções" no material gravado, para compensar as falhas de equipamento de gravação ou os "erros" dos intérpretes. A sua obsessão pelo rigor, testemunhada por todos os que o conheceram, obrigava-o a tentar conseguir a recriação perfeita. A incoerência de "criar o real", nunca lhe parece ter levantado dúvidas.

### Montagem e edição das faixas gravadas

Não foram encontradas descrições das fases de montagem e edição das gravações realizadas, nem quaisquer textos elaborados por A. Santos referindo os critérios de selecção das faixas gravadas ou os procedimentos metodológicos seguidos. Sobre a montagem existem

pequenas notas em que A. Santos indica minutagens das faixas gravadas referentes à inclusão de sons gravados separadamente e à inclusão de fragmentos de outras gravações dos mesmos trechos<sup>214</sup>. Gritos de gaivotas, o som do mar ou do motor de uma traineira (*Chamamento à Moreia*), sons de morteiros e foguetes (folias), balidos de cabras (canção de trabalho) ou ainda vozes, assobios e pancadas, aparecem mencionados nas fases de montagem dos discos editados.

Para além de ter incluído sons, equilibrou os níveis de intensidade<sup>215</sup> e de reverberação<sup>216</sup> dessas gravações, compensou vozes em diferentes registos, corrigiu faltas (enganos, atrasos rítmicos e "desafinações")<sup>217</sup>, retirou ruídos de fundo e estabeleceu as sequências de montagem<sup>218</sup>.

Todo este trabalho foi minuciosamente realizado, tendo A. Santos entregue aos técnicos de edição, indicações escritas sobre o trabalho a realizar<sup>219</sup>. Todo este processo foi demorado, como se deduz:

"Cerca de 50 horas de trabalho. Audição de 228 gravações, sua cronometragem e selecção definitiva para acoplamento; igualização e dobragem de seis trechos, quasi todos com montagem, trabalhos preliminares da montagem e da transcrição para a dobragem de outro trecho" [Nota sobre a edição dos discos. s.d.].

Os critérios de selecção de faixas utilizados não foram explícitos em qualquer documento encontrado. A maioria das faixas têm duas ou três versões gravadas (*Aurora* e *Vigiar a Praga* têm quatro) e foi encontrada listagem de faixas gravadas em Santa Maria, classificadas como

---

<sup>214</sup> Por exemplo: "retirar o 5º efeito para montagem das 2º e 4º gravações" [Nota sobre a inclusão de efeitos na montagem de faixas. s.d.].

<sup>215</sup> Por exemplo: "equilibrar o nível do mar com a voz e procurar mantê-lo durante toda a gravação" [Nota sobre a equalização na edição de faixas. s.d.].

<sup>216</sup> Por exemplo: "Peço licença para lembrar a unidade de reverberação, que tem funcionado nas condições seguintes: Entrada/500 MV, Volume/Ponto 5 e Eco  $\pm 1,5'$ " [Nota sobre a reverberação na edição de faixas. s.d.].

<sup>217</sup> Sobre as correcções introduzidas, A. Santos afirmou: "Com o trabalho do laboratório consegui melhorar a sonoridade das vozes da Melra Preta e da Garajau, sem lhes alterar o timbre, e corrigir uma falta da primeira, no final da 'Saudade', onde se verificava um grande atraso da voz em relação à cadência das violas" [Carta. A. Santos. Juiz Henrique Brás, Comissão de Turismo da Ilha Terceira. 13/10/1961]; "Salva a Nossa Senhora do Rosário. Retirar um pequeno engano antes da palavra Virgem e um *clic* que se ouve aos 30 segundos" [Nota sobre correcções do material gravado. s.d.]. Sobre a compensação de vozes, temos por exemplo: "As Velhas. Baixos 0 ou -2, *low end* 32; Médios +6, *low end* 1.024, Agudos - 8, *blunt* 5.800, usar o - 2 só para a voz da Garajau" [Nota sobre compensações de vozes nas gravações. s.d.].

<sup>218</sup> A seguinte anotação exemplifica o resultado da montagem: "Com a montagem que lhe foi feita, este número ficou com a sequência seguinte: I. homem (locução acompanhada de reque-reque); II. mulher (canto e locução acompanhada de um ritmo marcado por uma batida numa lata); III. homem e mulher (locução dialogada acompanhada de pancadas contínuas produzidas por entrecocar de duas metades de uma cana cortada no sentido longitudinal" [Nota sobre a edição de um trecho de *Vigiar a Praga*. s.d.].

<sup>219</sup> Como documentado: "Venho pedir o favor da devolução das bobines acompanhadas das fórmulas de igualização aplicadas em cada trecho, anotadas, como de costume, em todo o pormenor" [Nota sobre a equalização na edição de faixas. s.d.].

"retirada", "de recurso" ou "a melhor". Como só estão acessíveis as faixas editadas, não é possível concluir sobre os critérios utilizados. No entanto, podemos afirmar que A. Santos valorizava a qualidade técnica da gravação e o nível artístico da interpretação.

#### Folhetos distribuídos com as colecções de discos

Em todas as colecções de discos da antologia existe um pequeno texto, por vezes acompanhado de um mapa do arquipélago, fornecendo informação histórica e linguística sobre as ilhas e sobre o investigador, os seus objectivos e os resultados do seu trabalho. Neste texto é ainda realçado o "papel importante da música na vida das populações", o seu desaparecimento devido à "acção descaracterizante e deturpadora" do "disco, da rádio e do cinema", seguindo-se as considerações sobre os materiais fixados "na sua maior pureza", "*in loco*", por meio de gravações em banda magnética" com a "criteriosa escolha dos indivíduos que actuam nestas gravações (pastores, trabalhadores rurais, artífices, gente da faina da pesca e outros, cujas idades oscilam, geralmente entre os 40 e os 80 anos", numa "recolha com rigor científico", de acordo com as "exigências actuais da Etnomusicologia". Sobre a antologia editada, é referida a sua importância para o "estudo da música popular portuguesa e da sua penetração em terras do Continente americano, particularmente no Brasil" e o envio das colecções para diferentes Países, sendo louvada a acção dos organismos patrocinadores. O texto termina com uma declaração de intenção que não se veio a concretizar: "Omitem-se, intencionalmente, quaisquer comentários acerca do conteúdo musical e poético destes trechos, que se reservam para um estudo a publicar".

Este texto manteve-se no essencial sem alterações nas edições de todas as colecções. A última versão, mais completa, é a única que inclui um pequeno dicionário de termos, de intérpretes e grupos (Folião e Romeiro), instrumentos (Gaita Pastoril, Reque-Reque e Viola de Arame), trechos e suas classificações (maioritariamente religiosos, como o cântico de Encomendação das Almas, As Estrelas, Pão por Deus, Salva à Virgem Maria e à Cruz, e ainda uma canção de trabalho, Vigiar a Praga, e os termos cantiga, moda e canção, apresentados como sinónimos). Do folheto bilingue, em francês e inglês, transcrevem-se em anexo as entradas dos termos referidos (Anexo 3). Também encontramos informação deste tipo nas "Anotações Complementares" dos registos de gravação, que A. Santos nunca chegou a publicar nem mesmo a organizar. É possível, a partir das notas encontradas, elaborar um dicionário de termos para a maioria dos trechos gravados o que, como referido, foi considerado fora do âmbito desta dissertação.

#### Total de horas de gravação e minutas parciais

Estão listados na tabela seguinte, o número de discos, os tempos médios de cada disco e o somatório das durações de todas as faixas editadas em cada colecção.

Tabela 4.11. Açores: minutagem das gravações sonoras editadas

Ilha/data edição	Terceira 1956	S. Miguel 1956	S.ta Maria 1963	S. Miguel 1965
Número de discos	18	10	12	7
Duração dos discos <sup>220</sup>	4 a 8'	4 a 5'	ca. 11'	ca. 30'
Tempo total de gravações	1h 45'	45'	2h 15'	3h 30'

Fonte: [LP/JGAH 1956 1-18], [LP/ICPD 1956 1-10], [LP/ICPD 1963 1-12] e [LP/ICPD 1965 1-7]

Foram ainda editados três discos, separatas da antologia com gravações das Ilhas Terceira e de S. Miguel, onde está reeditado uma parte do repertório, com uma duração total de 35 minutos (10-12 minutos por disco). Em suma, nos 50 discos editados, estão documentadas cerca de 8h 15' de gravações de trechos musicais diferentes e 35 minutos com repetições de faixas já editadas.

#### Divulgação a nível nacional

A imprensa no continente e nos Açores divulgou amplamente os trabalhos de A. Santos (entre 1952 e 1964)<sup>221</sup> e chegaram a ser transmitidos programas de rádio<sup>222</sup> e de televisão [Programa na RTP. 1963] sobre os discos editados.

Também A. Santos divulgou as gravações e os diapositivos em palestras, entre 1953 e 1964, no continente (uma no IAC, duas na Philips e duas no Museu de Arte Antiga) e nas três ilhas estudadas (uma na Terceira, três em S. Miguel e uma em Santa Maria)<sup>223</sup>.

<sup>220</sup> A duração das faixas de cada disco, é normalmente 2 a 3'. Há faixas mais curtas (cerca de 30 segundos a mais curta) e mais longas (de quatro ou cinco minutos). As minutagens de todas as faixas editadas são apresentadas na Discografia.

<sup>221</sup> A. Santos arquivou, sobre o assunto, recortes dos jornais nacionais: *Diário da Manhã*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Diário do Norte*, *Diário Ilustrado*, *Diário Popular*, *Jornal de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *Novidades*, *O Comércio do Porto* e *O Século* (listados no final da dissertação). Da imprensa açoriana, publicaram-se artigos nos jornais: *Açores*, *A Ilha*, *A União*, *A Vila*, *Correio da Horta*, *Correio das Ilhas*, *Correio dos Açores*, *Diário dos Açores*, *Diário Insular* e *O Açoreano Oriental*. Estão na maioria depositados no INET e os restantes no MAH. Ver na listagem de artigos de imprensa incluída no final da dissertação os artigos sobre as estadias de campo e gravações resultantes (18) publicados entre [1952/06/04] e [1955/03/09] e os artigos sobre os discos e os trabalhos realizados listados (50) entre [1957/10] e [1964/12/08].

<sup>222</sup> Transmitidos pelo RCA (1952), EN e RCA (1961), CAA (1964), EN (1966) e RDP (1983). Ver Bibliografia (Documentação sobre palestras, exposições e programas).

<sup>223</sup> Encontradas transcrições de [Palestra no IAC. Anos 50], [Palestra na Philips. A. Santos. 1955], que foi repetida, e [Palestra em S. Miguel. A. Santos. 1960]. Aparecem ainda referidas palestras no Museu de Arte Antiga (1953), no Salão do Governo Civil na Ilha de S. Miguel (25/10/1956), no Salão da JGAH na Ilha Terceira (1957), no Museu de Arte Antiga em Lisboa (20/7/1964), no CAA na Ilha de Santa Maria (1/11/1964) que foi repetida na Ilha de S. Miguel (1964 ou posteriormente). Ver Bibliografia (Documentação sobre palestras, exposições e programas).

Nestas palestras estão sempre documentadas as presenças de altas individualidades<sup>224</sup>, mas apenas numa delas se sabe terem estado presentes intérpretes das gravações:

"Aludiu o Sr. Prof. Artur Santos às referências feitas na imprensa local sobre a sua palestra proferida no Clube Asas do Atlântico de Santa Maria, em 1 de Novembro [1964], bem como à audição das gravações que naquela ilha realizou. (...) Acrescentou ainda o Senhor Presidente [do ICPD] que a referida sessão tinha despertado o maior interesse perante a assistência das autoridades da Ilha, representantes do clero e uma vasta afluência da população rural, esta constituída, na sua maioria, pelos indivíduos que actuaram, como intérpretes, nas gravações, que estes dois etno-musicólogos [Artur e Tília Santos]<sup>225</sup> realizaram naquela Ilha" [ICPD 1964:205/6].

Fotografias destas palestras documentam ambientes solenes e luxuosos (salões de Governo Civil e de Junta Geral ou "casa da Marquesa" nos Açores, o IAC, Museus, etc.), com elites a quem são mostradas fotografias de populações rurais, idosas, vivendo em lugares remotos e pobres. A música dessas "gentes das povoações" era dada a conhecer a públicos constituídos por pessoas ilustres, como importante "património artístico da nação", algo com que todos pareciam concordar nesta altura.

As palestras, os artigos de imprensa e os programas radiofónicos e televisivos eram dirigidos ao grande público o que poderá explicar o enfoque nas motivações do estudo, nos seus objectivos e em outros aspectos gerais, e a escassez da análise musicológica e antropológica. Infelizmente, os comentários que A. Santos fazia aos trechos e imagens que mostrava eram sempre improvisados, conforme o que o próprio A. Santos afirmou:

"Como a matéria sobre a qual tenho de dissertar está bem presente no meu espírito, falo sempre de improviso nas conferências que realizo para apresentação dos materiais por mim recolhidos. Obedeço, evidentemente, a um plano previamente estabelecido e socorro-me de breves notas, para o fornecimento de dados estatísticos e outros informes, que me é impossível reter na memória" [Carta. A. Santos. IAC. 10/6/1965].

### Impacte a nível nacional

A. Santos destinava os discos editados exclusivamente a grandes centros universitários ou arquivos em que etnomusicólogos os pudessem conhecer, estudar e comparar. Só a "pressão" de alguns grupos de terceirenses e micaelenses, já documentada, tornou possível a

---

<sup>224</sup> Por exemplo os Governadores Cívicos dos três distritos dos Açores estudados, Chefes de Gabinete, Secretários de Ministros, representantes de embaixadas, os Directores do Museu de Arte Antiga, do CN, do IAC e da Biblioteca Nacional e representantes da imprensa [ICPD1957:411].

<sup>225</sup> Tília Santos já tinha sido contratada como assistente de A. Santos [Contrato com a JGF. 1962/3]. Nos trabalhos dos Açores trabalhara como etnomusicóloga, chegando a trabalhar sozinha em S. Miguel quando o marido não se podia ausentar de Lisboa. Participara na edição dos discos na Holanda. O documento de 1964 citado, foi o único encontrado em que Tília Santos é publicamente reconhecida como etnomusicóloga e como co-autora dos discos.



edição de três discos, em separata à antologia ([LP/JGAH 1957a e 1957b] e [LP/ICPD 1957]), postos à venda em 1960, quase oito anos depois da sua gravação. Incluíam faixas consideradas por A. Santos do "interesse do público em geral" e não representativas de todo o material gravado.

Inicialmente A. Santos não quis ver a sua obra comercializada para não divulgar a documentação recolhida enquanto não fosse feito o "levantamento geral da carta folclórica do arquipélago" [Entrevista ao *Diário Insular*. 1/12/1957]. Pretendia fazer trabalho de campo nas nove ilhas açorianas e temia que a documentação relativa às três ilhas estudadas, a ser divulgada pela rádio, contribuísse para a alteração do que era próprio de cada uma das outras ilhas. Daí a impressão no rótulo de cada disco de frase proibindo a sua apresentação pública e difusão ("Public Presentation and Broadcasting Prohibited"). É assim natural que as gravações tenham tido pouco impacto em Portugal.

Contudo, depois da Revolução de 25 de Abril de 1974, algumas gravações de A. Santos foram utilizadas por músicos e grupos urbanos de recriação de música tradicional e por compositores de música erudita. Utilizaram a documentação gravada por A. Santos em faixas de discos editados, pelo menos o cantor e flautista Carlos Medeiros da Ilha Terceira e os grupos Brigada Victor Jara, Maio Moço e Ronda dos Quatro Caminhos<sup>226</sup>. Em relação à música erudita composta a partir da documentação recolhida por A. Santos, a listagem é ainda mais difícil de realizar. Conhecem-se apenas dois casos, o do Maestro Rui Serôdio e o do Prof. Eurico Carrapatoso, que estudaram o material gravado por A. Santos para o utilizarem nas suas composições<sup>227</sup>.

#### Divulgação a nível internacional

Em 1959 A. Santos enviou em nome do IHIT e do ICPD as colecções de discos editados da antologia sonora das ilhas dos Açores para 54 centros de estudos etnomusicológicos em 28 Países<sup>228</sup>.

---

<sup>226</sup> Carlos Medeiros recriou *Sericotão* e *Pai Paulinho* (nos discos de A. Santos intitulado *Ó Negros Lá do Sertão, dança de cadarços ou das fitas*). O grupo Maio Moço recriou a *Bela Aurora* e a *Tirana*. O grupo Ronda dos Quatro Caminhos recriou a *Chamarrita*. A Brigada Victor Jara recriou *A Fofa*, *Cantiga Bailada*, *Chamamento da Moreia*, *Chamarrita*, *Falsete dos Mouros*, *Marcha de Foliões*, *Pezinho da Vila*, *Rema* e *S. Gonçalo*). De notar que a faixa gravada por A. Santos *Chamamento da Moreia*, foi utilizada pela Brigada Victor Jara na faixa *Ilha de Sons*, em que aparece o próprio som recolhido por A. Santos a que se sobrepõe o que o grupo cantou e tocou. Na mesma faixa foram recriados trechos gravados por Michel Giacometti e por Carlos Santos.

<sup>227</sup> Rui Serôdio compôs música electrónica utilizando várias melodias recolhidas por A. Santos na Beira Baixa. Eurico Carrapatoso escreveu obras para canto e piano e outras para canto, piano e trompa, com melodias de MTA documentadas nos discos de A. Santos. As obras foram compostas durante o período de realização desta dissertação, não se conhecendo os seus títulos nem as versões acabadas.

<sup>228</sup> Estas instituições estão listadas na revista *Insulana* [ICPD 1959:174].

A. Santos recebeu muitas cartas de etnomusicólogos estrangeiros agradecendo o envio das colecções de discos e elogiando a documentação divulgada. O investigador traduziu e transcreveu as opiniões emitidas por Marius Schneider (Colónia), Kurt Reinhard (Berlim), Paul Collaer (Bruxelas), Margaretha Lobsiger-Dellenbach (Genebra) e João de Freitas Branco sobre a colecção, que enfatizavam a qualidade técnica da gravação e o interesse dos trechos seleccionados<sup>229</sup>. Outras cartas de diversas personalidades e instituições, listadas na Bibliografia (Correspondência), agradecem a colecção recebida e louvam o seu conteúdo. Não existe informação posterior sobre a sua possível utilização por esses centros<sup>230</sup>. Tendo ou não permitido estudos posteriores como A. Santos desejava, a documentação sobre os Açores produzida por A. Santos teve grande impacte na comunidade científica estrangeira, que a elogiou unanimemente.

---

<sup>229</sup> Artur Santos traduziu excertos de cartas de etnomusicólogos estrangeiros e seleccionou parte do artigo [Freitas Branco 1962:s.pp.], elaborando o texto seguinte: "Ao lado dos numerosos discos 'folclóricos' que aparecem actualmente, estes discos são verdadeiros documentos - Dr. Marius Schneider (Professor de Musicologia na Universidade de Colónia). Os discos são de excelente qualidade no que se refere à gravação e reprodução. Os documentos neles apresentados são de enorme interesse para a história da música - Prof. Paul Collaer (Director do Círculo Internacional de Estudos Etnomusicológicos de Bruxelas). O valor deste trabalho, que pela sua originalidade se impõe já em alta medida, eleva-se ainda mais pela selecção hábil que abarca todos os aspectos da música popular, desde os simples 'sololied' até ao canto acompanhado a várias partes. No que se refere ao estilo musical, estas gravações são de interesse extraordinário - Prof. Dr. Kurt Reinhard (Berlim). Os discos recebidos são, para os Arquivos Internacionais de Música Popular, um enriquecimento muito grande - Dra. Marg. Lobsiger-Dellenbach (Directora do Museu e Instituto de Etnografia de Genebra). Ainda há pouco tempo nos referimos aos notabilíssimos trabalhos do Prof. Artur Santos, o etnomusicólogo português, que associando a uma formação musical completa nos domínios dos métodos técnicos e práticos da moderna investigação, ocupa lugar destacado entre os nossos estudiosos da importante matéria, e que, nessa qualidade, conquistou justo prestígio no plano internacional. O facto de Artur Santos ser o organizador da antologia e autor da recolha e gravação daqueles trechos constitui uma garantia da autenticidade destes e dos respectivos executantes. A qualidade técnica do registo de som atinge o mesmo grau de perfeição que nos surpreendera em gravações anteriores, para a mesma antologia. Mais parece trabalho de estúdio do que captação "in loco" o que demonstra mais uma vez a competência técnica do prospector - João de Freitas Branco" [Apontamento sobre elogios aos discos. s.d.]

<sup>230</sup> Seria interessante verificar se os estudos conduzidos no âmbito da musicologia comparativa, por exemplo por Paul Collaer, sobre o Norte do Mediterrâneo, incluindo a Turquia, Balcãs, Itália, França, Espanha e Portugal [Carta. Paul Collaer. A. Santos. 24/6/1959] e por Paul Røvsing Olsen, que estudou comparativamente os cantos da Sardenha e os cantos de foliões dos Açores gravados por A. Santos [Carta. Olsen. A. Santos. 10/6/1969], tiveram como resultado alguma publicação. Essa pesquisa foi considerada fora do âmbito desta dissertação.

### **3.5. Primeiras tentativas de institucionalização da etnomusicologia em Portugal**

A. Santos desempenhou como etnomusicólogo os cargos de consultor do Serviço de Música e membro da Comissão de Etnomusicologia da FCG (CE/FCG) e de director do Conselho Director do Centro de Estudos de Etnomusicologia do IAC (CEE/IAC). Na capacidade de membro da CE/FCG influenciou as decisões sobre as actividades etnomusicológicas a patrocinar pela FCG (o que condicionou estudos de outros investigadores), e tentou promover um curso de etnomusicologia sob a alçada da FCG. Na capacidade de membro do Conselho Director do CEE/IAC procurou criar uma instituição com quadro de pessoal e verbas próprias para apoiar estudos etnomusicológicos, constituir um arquivo (livros, gravações, fotografias e filmes), produzir edições, estabelecer intercâmbios com instituições e proporcionar formação etnomusicológica. A actividade desenvolvida por A. Santos nas duas instituições será abordada seguidamente.

#### **3.5.1. Comissão de Etnomusicologia da FCG (1960 - 1968)**

Foram os membros da CE/FCG (sempre sancionados pelo Conselho de Administração), que definiram o plano de actuação da FCG no domínio da etnomusicologia e seleccionaram, entre os pedidos recebidos, os estudiosos da MTP que viriam a ser apoiados financeiramente [2ª O.T. CE/FCG. 29/1/1960]. A FCG sempre foi em Portugal um mecenas de excepção para as actividades culturais e científicas. Dada a dificuldade de obtenção de apoios do IAC ou de outros organismos, era à FCG que recorriam os estudiosos de MTP e os seus currículos e projectos eram analisados pelos membros da Comissão. Daí a importância de se caracterizarem os objectivos, os projectos realizados e os critérios de atribuição de subsídios que lhe foram apresentados.

O projecto de constituição da CE/FCG foi apresentado, em Outubro de 1959, pelo Serviço de Música da FCG ao Conselho de Administração [Acta N.º 1. CE/FCG. 27/1/1960]. Foi inicialmente constituída por A. Santos, Fernando Lopes Graça, Jorge Dias e Maria Madalena Biscaia Farinha (Madalena Perdigão, após o seu casamento com Azeredo Perdigão) que era a Directora do Serviço de Música e era ocasionalmente substituída nas reuniões por Maria Fernanda Cidrais Rodrigues [6ª O.T. CE/FCG. 9/11/1960] e por José Bento Ferreira Martins [Acta N.º 8. CE/FCG. 29/11/1960], funcionários administrativos da FCG.

Em 1962, dada a falta de disponibilidade dos membros da Comissão<sup>231</sup>, Madalena Perdigão pediu a Jorge Dias e a Vergílio Pereira <sup>232</sup> para proporem novos membros [Acta N.º

---

<sup>231</sup> Artur Santos realizava na altura trabalho de campo na Ilha da Madeira.

<sup>232</sup> Vergílio Pereira já nessa altura realizava trabalho de campo financiado pela Fundação e era frequente a sua presença nas reuniões, embora não apareça referenciado como membro nos Relatórios do Presidente da FCG.

16. CE/FCG. 18/6/1962]. Vergílio Pereira propôs o Eng. Rebelo Bonito e o Pe. Luís Rodrigues (ambos do Porto, tendo sido a proposta recusada pela falta de funcionalidade que esse facto acarretava) e Jorge Dias propôs João de Freitas Branco, que não aceitou o cargo [Ibidem]. Acabou por recair a escolha sobre Margot Dias [O.T. CE/FCG. 4/12/1963].

Até 1968, foram encontrados registos de actividades [Perdigão 1971:121, 138/139]. Entre 1969 e 1971, estão apenas mencionados nos relatórios de contas [Perdigão 1971:105], alguns gastos com a Comissão, muito pequenos em comparação com os de anos anteriores<sup>233</sup>. O último Relatório do Presidente da FCG que referencia a colaboração de A. Santos e Margot Dias é referente ao período entre Janeiro de 1972 e Dezembro de 1974 [Perdigão 1974:265]. Eram então os únicos membros da Comissão, citados como consultores do Serviço de Música, pelo que A. Santos foi o único membro que se manteve do início até ao final do seu funcionamento.

Apesar de ter sido encontrada documentação referindo o "estabelecimento, nas suas linhas gerais, do plano de actuação da FCG no domínio da etno-musicologia" e o "exame das propostas e pedidos de subsídio para fins de prospecção folclórica existentes nos serviços" [2ª O.T. CE/FCG. 29/1/1960], não foi encontrada documentação sobre esse "plano de actuação". Das ordens de trabalho e actas das reuniões foi possível deduzir as linhas de orientação, os objectivos e as tarefas da CE/FCG, que foram partilhados por A. Santos, Lopes Graça e Jorge Dias. Como primeira tarefa: "começar a organizar um fundo bibliográfico e a adquirir aparelhagem, discos, livros" [Acta N.º 2. CE/FCG. 29/1/1960].

"O Sr. Prof. Lopes Graça apresentou uma lista de obras de autores portugueses e brasileiros, fez-se comparação entre esta lista e uma outra do Sr. Prof. Jorge Dias, a fim de não haver duplicações (...) O Prof. Artur Santos entregou uma lista que foi apreciada em conjunto (...) informou que toda a bibliografia sobre etno-musicologia da América Latina tem interesse para a prospecção nos Açores (...) sugeriu que fôsse pedida a colecção completa do Journal of the International Music Council e da Revista de Estudos Musicais da Argentina. Deverá ainda fazer-se um ficheiro dos artigos com interesse publicado nas revistas" [Actas N.º 6. CE/FCG. 9/11/1960]. [A. Santos] "sugeriu que se adquirisse a colecção completa do Anuário Musical del Instituto de Musicologia de Barcelona" [Acta N.º 7. CE/FCG. 16/11/1960].

As listas bibliográficas entregues não foram encontradas. Em relação a aquisições ficou decidida a compra de aparelhagens, dois gravadores Nagra, máquinas de fotografar e de filmar de 16mm, películas, fitas de gravação, mapas, fichas ou outros materiais que pudessem ser utilizados por estudiosos criteriosamente escolhidos [Acta N.º 3. CE/FCG. 1/2/1960].

---

<sup>233</sup> Ver Tabela 5.2. Comissão de Etnomusicologia da FCG: orçamentos anuais.

A CE/FCG queria constituir um arquivo sonoro, que reunisse os materiais já gravados e dispersos por instituições<sup>234</sup>, organizando essa documentação e queria promover a "recolha de gravações e de instrumentos" em especial nas áreas geográficas menos estudadas e a publicação de materiais inéditos [Actas N.º 2 a 7. CE/FCG. 1960]. Também foi decidido criar um curso de etnomusicologia, essencialmente prático [Acta N.º 9. CE/FCG. 9/1/1961], e promover o levantamento da carta etnológica do País, partindo do preenchimento das cartas geográficas pedidas ao Dr. Orlando Ribeiro, Director do Centro de Estudos Geográficos [Acta N.º 3. CE/FCG. 1/2/1960]. Todos os membros da comissão consideravam prioritário o levantamento de espécies que acreditavam correr sérios riscos de extinção no continente e Regiões Autónomas. Consideravam também os "territórios ultramarinos" fora do âmbito dos trabalhos a apoiar, pelo menos numa fase inicial [Acta N.º 4. CE/FCG. 26/10/1960].

Para o levantamento da carta etnológica do País definiram como princípios metodológicos: "só trabalhar com base em documentos gravados" [2ª O.T. CE/FCG. 29/1/1960] obrigatoriamente acompanhados de "fichas etnomusicológicas" (documentando cada faixa gravada, que deveria ser classificada e contextualizada) [Acta N.º 3. CE/FCG. 1/2/1960] e de "criteriosas transcrições" [Acta N.º 2. CE/FCG. 29/1/1960]. Exigiam qualidade técnica das gravações, representatividade do material existente em cada região prospectada, gravações feitas no contexto<sup>235</sup> e criteriosa selecção dos intérpretes. De cada trecho deveriam pelo menos ser gravadas duas faixas e o preenchimento das fichas só poderia ser feito por quem recolhesse a documentação. As fichas deveriam ter indicadas a cronometragem e os números de ordem de cada trecho nas bobines, o local e data de recolha, a caracterização dos "músicos" e instrumentos, e incluir classificação de trechos ("canção de trabalho, de embalar, que acompanha uma dança, trecho religioso, instrumental, vocal, dança, ritual,...") e caracterização dos intérpretes e agrupamentos<sup>236</sup>. "Termos populares" (étnicos), "que nada significassem do ponto de vista musical", só deveriam ser usados se referidos como tal [Acta N.º 11. CE/FCG. 1/8/1961].

Não há qualquer diferença entre a metodologia aqui descrita e a utilizada por A. Santos ao longo do seu trabalho de campo. A utilização das fichas concebidas por A. Santos pelos

---

<sup>234</sup> O único contacto documentado para pedir ou comprar gravações existentes, foi estabelecido com a EN [Acta N.º 3. CE/FCG. 1960]. Há referência à falta de resposta desta instituição [Acta N.º 7. CE/FCG. 1960] e não está documentado se esses materiais vieram ou não a ser cedidos ou comprados.

<sup>235</sup> Na apreciação dos trabalhos feitos, Jorge Dias insistia na documentação dos contextos de gravação (canções de trabalho gravadas durante o trabalho para lhes dar o aspecto funcional, por exemplo) e queria mais "elementos de inclinação etnográfica" nas fichas do trabalho de campo [Acta N.º 13. CE/FCG. 1961], com o que A. Santos concordava.

<sup>236</sup> A. Santos insistia no rigor com as cronometragens e números de ordem, na necessidade de fazer duas gravações de cada trecho, de classificar trechos musicais e intérpretes, de preencher as fichas distribuídas pela CE/FCG e concebidas por si [Acta N.º 13. CE/FCG. 1961] e de realizar transcrições musicais do material gravado [Acta N.º 9. CE/FCG. 1961].

estudiosos a serem apoiados pela FCG é mais uma prova da importância de A. Santos na Comissão, que é confirmada por afirmações de Lopes Graça e Jorge Dias. Nenhum deles se considerava especialista em etnomusicologia, tendo Lopes Graça afirmado não ter "a autoridade de A. Santos" na matéria e Jorge Dias dito não poder "avaliar o valor musical" das gravações [Acta N.º 8. CE/FCG. 29/11/1960]. O único membro que eles consideravam "especialista" era A. Santos. Mas apesar da especificidade de cada um, o consenso existia em todos os aspectos referidos. A única divergência documentada, deu-se a propósito da selecção dos trabalhos a apoiar, concretamente em relação ao trabalho de Giacometti. Essa discordância conduziu à demissão de Lopes Graça, (por vontade própria e apesar dos pedidos insistentes de Madalena Perdigão, A. Santos e Jorge Dias, para que Lopes Graça revisse a sua posição), em Janeiro de 1961 [Acta N.º 9. CE/FCG. 9/1/1961].

Pedidos de subsídios

Na primeira reunião da CE/FCG foram apresentados a listagem dos pedidos de subsídio anteriormente solicitados à FCG [Listagem dos pedidos de subsídios. CE/FCG 1960] e os projectos existentes, resumidos na tabela seguinte.

Tabela 5.1.1. Comissão de Etnomusicologia da FCG: pedidos de subsídio	
Investigadores e Respostas (por ordem cronológica)	Projectos e resultados propostos (final dos anos 50)
<b>Vergílio Pereira</b> Este e outros subsídios foram concedidos até 1965	Pediu subsídio (20.000\$) para "custear as despesas com a recolha de espécies para o <b>Cancioneiro Raiano</b> " que acompanharia de estudo a publicar. Informava ter pronto para edição o <b>Cancioneiro de Arouca</b> e estar a realizar recolhas para o <b>Cancioneiro de Santo Tirso</b> e na <b>Beira Baixa</b>
<b>Michel Giacometti</b> Dos dois pedidos de subsídio: 1) recebeu parecer favorável do Serviço de Música 2) considerado "inacessível" <sup>237</sup>	Pediu 1) subsídio (264.700\$) para "realizar <b>prospecção folclórica</b> (18 meses, em 5 ou 6 regiões), para estabelecimento de cartas folclóricas e fichas relativas a cada um dos cantores e instrumentistas, desenhos, fotografias e outros elementos susceptíveis de constituir matéria para uma <b>obra a publicar</b> " 2) Numa segunda fase elaboraria "com ou sem a ajuda da fundação, uma <b>antologia de música popular portuguesa</b> ", solicitando "o direito de copiar 5 horas de música entre as 150 gravadas no decurso da recolha, a fim de publicar trimestralmente um disco de 30 cm e 33 rotações". Cada um dos seis discos a editar teria "uma apresentação luxuosa, com fotografias a cores e a preto e branco e 4 páginas de texto", uma tiragem de 1000 cópias, 100 das quais cederia à FCG. Giacometti arcaria com as despesas de edição e publicidade, pretendendo "receber os lucros eventuais do empreendimento"

<sup>237</sup> A Directora do Serviço de Música respondeu: "Os materiais recolhidos por qualquer investigador devem sempre ficar pertença da Fundação, que oportunamente lhe dará o destino que entender" [Apreciação a Projecto. FCG. 1960].

<b>Pe. António Marvão</b> Pedido indeferido por perfil de amador não satisfazer os critérios de selecção	Pediu subsídio para realizar recolha para o Vol. II do <b>Cancioneiro Alentejano</b>
<b>Orfeão da Covilhã</b> Equipamento cedido ao Maestro. Pedido de verba indeferido	Pediu equipamento de gravação para ser utilizado pelo <b>Maestro Vergílio Pereira</b> e subsídio para realização de recolhas
<b>António da Luz Rodrigues</b> Pedido indeferido por não lhe ser reconhecida competência para seleccionar o material	Pediu magnetofone para recolha na <b>Ilha do Faial</b>
<b>ICPD</b> Ambuídos 55.000\$	Pediu subsídio para realização de matrizes e prensagem dos <b>discos de A. Santos com música de Santa Maria</b>
<b>International Library of African Music</b> Considerado fora do âmbito dos estudos a apoiar	Pediu subsídio para execução de plano organizado de recolhas em <b>Moçambique</b> , faseado em cinco anos, tendo como objectivo a edição de trinta discos por ano
<b>José Belo Marques</b> Considerado fora do âmbito dos estudos a apoiar	Pediu subsídio para prospecção em <b>Moçambique</b> (sem incluir projecto)

Fonte: [Listagem dos pedidos de subsídios. CE/FCG 1960], [Carta. Vergílio Pereira. FCG. 1960], [Projecto Giacometti. 1960], [Carta. Pe. António Marvão. FCG. s.d.], [Carta. António da Luz Rodrigues. FCG. s.d.] [Carta. ICPD. FCG. 1962], [Projecto da International Library of African Music.s.d.], [Carta. José Belo Marques. FCG. s.d.] e [Apreciação do Projecto de Giacometti. FCG. 1960] depositados no INET

Tabela 5.1.2. Comissão de Etnomusicologia da FCG: pedidos de subsídio (cont.)	
Investigadores e Respostas (por ordem cronológica)	Projectos e resultados propostos ou apresentados (1960 e 1961)
<b>Ernesto Luís Alves da Veiga de Oliveira</b> Financiado pela FCG	Entregou "Relatório dos trabalhos efectuados para organização de uma colecção e do estudo dos <b>instrumentos musicais populares portugueses</b> ", financiada pela FCG e supervisionada por Jorge Dias [Actas N.º 2, 4 e 11]
<b>Centro Cultural Goês</b> Considerado fora do âmbito dos estudos a apoiar	Propôs recolha de documentação de <b>música goesa em Lisboa</b> (foi considerada sem interesse científico, por a prática musical estar fora do contexto autêntico [Acta N.º 3])
<b>Pe. António Joaquim Eira e Costa</b> Perfil de amador não satisfaz os critérios de selecção [Acta N.º 11]. O seu trabalho foi considerado "rudimentar e ingénuo" [Acta N.º 9]	Apresentou <b>gravações e transcrições</b> que foram assim avaliadas: "as transcrições não correspondem às gravações, as gravações são de fraca qualidade e insuficientes, foi feita má selecção das espécies e os intérpretes são maus" [Acta N.º 9] o que serviu de justificação para "cancelamento definitivo de apoio financeiro ao Pe. Eira e Costa" que "não apresenta um mínimo de qualidades exigidas para a tarefa em causa" [Acta N.º 9] e "não oferece garantias de evolução pela ausência de cultura que revela" [Acta N.º 11]
<b>Sr. Carrington, Pres. Comissão Executiva da Junta de Investigações - Ministério do Ultramar</b> Considerado fora do âmbito dos estudos a apoiar [Acta N.º 11]	Propôs programa de prospecção, estudos, gravações e edições de folclore musical das <b>Províncias Ultramarinas</b> e de <b>Cabo Verde</b>

<b>Rebello Bonito</b> Parecer favorável [Acta N.º 12 e 13]	Propôs edição de <b>Cantigas e Pregões</b> e do <b>Prontuário da Canção Popular Portuguesa</b>
<b>Pe. Jaime Pinto Pereira</b> Pedido indeferido. Subsidiado, à experiência, um mês de recolhas em Trás-os-Montes. Pelos resultados obtidos foram-lhe indeferidos quaisquer outros pedidos [Acta N.º 11]	Propôs edição do II Vol. das <b>Alegrias Populares</b> , série de canções populares da <b>Beira Alta</b> que foi assim avaliado pela CE/FCG: "as transcrições apresentadas não correspondem às gravações, verifica-se a banalidade da recolha e que os intérpretes não são músicos populares, mas um grupo ensaiado de crianças" [Acta N.º 11]
<b>Dr. José Pereira</b> Considerado fora do âmbito dos estudos a apoiar [Acta N.º 13]	Propôs-se realizar estudo sobre a <b>literatura e a música de Goa</b>

Fonte: [Listagem dos pedidos de subsídios. CE/FCG 1960] e [Actas N.º 2, 3, 4, 9, 11, 12 e 13. CE/FCG. 1960 e 1961], depositados no INET

Os critérios impostos eram difíceis de cumprir. Das oito propostas iniciais, apenas as de Vergílio Pereira e do ICPD (na totalidade) e as de Giacometti (em parte), receberam apoio. Nos anos seguintes, foram apreciados pelo menos os sete projectos listados. Apenas dois destes estudiosos receberam apoio favorável (Veiga de Oliveira e Rebello Bonito). Como documentado nos casos do Pe. Marvão, António Luz Rodrigues e Pe. Eira e Costa, as respostas da CE/FCG indeferindo os pedidos eram frontais e muito críticas, desencorajando os pedidos futuros.

Estão ainda documentados os pedidos de subsídio feitos por Pedro Homem de Mello, Jean Royer e a Comissão Regional de Turismo de Leiria [O.T. CE/FCG. 4/12/1963]. Não foram no entanto encontrados os projectos apresentados à CE/FCG, nem a sua apreciação.

Para além desta documentação, os Relatórios do Presidente referem que em 1960 entraram seis pedidos, em 1961 dois e em 1962 nenhum, tendo apenas um sido deferido ("a um brasileiro para fins de prospecção folclórica em Portugal" em 1961) [Perdigão 1962:112b]. Os Relatórios fazem também referência a trabalhos desenvolvidos por Vergílio Pereira e Veiga de Oliveira entre 1960 e 1962 [Perdigão 1962:125/6] e entre 1963 e 1965 [Perdigão 1971:116/7] e pelos membros da Comissão (I ao VI Relatórios), incluindo o trabalho desenvolvido por A. Santos de estudo e selecção das gravações feitas por Vergílio Pereira (após a sua morte em 1965), para lançamento de edição fonográfica<sup>238</sup>.

Os relatórios de contas referem as despesas anuais da FCG no campo da etnomusicologia entre 1960 e 1971, indicados na tabela seguinte.

<sup>238</sup> Posteriormente a fundação optou por incluir algumas das faixas seleccionadas numa "Antologia a publicar pela Unesco" [Perdigão 1971:138/9].



Tabela 5.2. Comissão de Etnomusicologia da FCG (1960 a 1971): orçamentos anuais				
Triénios	1960/62	1963/65	1966/68	1969/71
Verbas aproximadas milhares de escudos	10 + 300 + 300 [Perdigão 1962:125]	350 + 450 + 100 [Idem 1971:98]	184 + 54 + 24 [Idem:121]	6 + 7 + 48 [Idem:105]
Total por triénio milhares de escudos	610	900	262	61

Fonte: [Perdigão 1959], [Idem 1962] e [Idem 1971]. Em [Perdigão 1974] já não há referência a estes orçamentos

Embora não esteja discriminado como foram gastas estas verbas (com valores significativos apenas entre 1961 e 1966), estão documentadas entregas de subsídios ao ICPD (edição de trabalhos de A. Santos), ao IFMC (por proposta de A. Santos), a Vergílio Pereira (sob condições impostas pelos três membros<sup>239</sup> e a Ernesto Veiga de Oliveira (sob supervisão de Jorge Dias) e, possivelmente, aos projectos de Giacometti e de Rebelo Bonito, que tiveram parecer favorável da Comissão. Foi também apoiada uma exposição de instrumentos populares portugueses, coordenada por Jorge Dias, durante o Curso Internacional de Música Antiga em Junho de 1961.

Estas foram as únicas actividades desenvolvidas pela CE/FCG de que se encontrou documentação. Os seus membros não tinham tempo para realizar trabalhos, como chegou a ser proposto nessas reuniões [Acta N.º 6. CE/FCG. 9/11/1960], nem reconheciam competência à maioria dos candidatos, para o fazerem. Das avaliação sobre os candidatos, apenas foi encontrado um voto de confiança, que foi feito a Vergílio Pereira:

"uma pessoa experimentada e competente no campo da Etnomusicologia, cuja colaboração importa conservar. Pelo que se refere às espécies apresentadas, a Comissão considera-as, na generalidade, boas e de qualidade musical apreciável. A qualidade de captação de som é também muito aceitável, e denota o facto de as recolhas terem sido realizadas por um músico" [Acta N.º 11. CE/FCG. 1/8/1961].

Vergílio Pereira foi também o único músico (professor e director coral) que apresentou propostas à Comissão. A. Santos punha sistematicamente objeções aos candidatos que não fossem músicos, que não achava serem etnomusicólogos. Por isso se opunha a aconselhar a concessão de subsídios a eruditos locais, ou mesmo a estudiosos como Giacometti. Sobre ele, escreveu nessa altura ao seu "Cher Collègue et Ami" Jacques Chailley, professor de musicologia na Sorbonne:

<sup>239</sup> Estas condições incluíam obrigatoriedade de produzir documentação gravada de regiões seleccionadas pela Comissão - Cinfães, Arouca, Felgueiras e Concelho de Baião - de seleccionar trechos representativos da região, com "músicos" inseridos no contexto, de classificar os trechos recolhidos e de preencher as fichas concebidas por A. Santos.

"Pendant les conversations que j'ai eues avec Mr. Giacometti, au cours desquelles je lui ai posé des questions très simples auxquelles il n'a pas su répondre, ce monsieur a été forcé d'avouer qu'il n'est pas musicien. S'il n'est pas musicien comment peut-il être accepté comme ethnomusicologue? Il se passe des choses, dans ce monde, qu'on ne pourra jamais comprendre... A quoi sert de se brûler les yeux pour devenir spécialiste dans un certain camp de la science, si les travaux d'amateur sont également acceptés par des institutions sérieuses et de renommée mondiale, comme le Musée de l'Homme?" [Carta. A. Santos. Jacques Chailley. 11/3/1961].

Nas primeiras reuniões da Comissão, está documentado que A. Santos e Lopes Graça tinham fraca opinião do trabalho de Giacometti:

"Passou-se a apreciar o caso de Michel Giacometti. Os Profs. Artur Santos e Lopes Graça são de opinião que os seus trabalhos de recolha, dum modo geral, são bastantes fracos. O senhor Giacometti é mais um amador, como aliás ele próprio o reconhece, não tendo portanto envergadura para chefiar uma Missão. Daí a sugestão de se contratar como auxiliar do Maestro Vergílio Pereira" [Acta N.º 2. CE/FCG. 29/1/1960].

Menos de um ano depois, Lopes Graça e Jorge Dias, ao contrário de A. Santos, preferiam já aproveitar os colectores que surgissem, mesmo sem ser em condições óptimas, do que continuar a recusar todos os subsídios. Em nova audição dos materiais recolhidos por Giacometti em Trás-os-Montes, A Santos afirmou não serem representativos da região, no que foi secundado por Jorge Dias, e afirma ainda terem grandes "falhas de documentação" não sendo "nem de 1ª, nem de 2º ordem" [Acta N.º 9. CE/FCG. 9/1/1961]. Lopes Graça reconhece as deficiências da "recolha", mas considera o material de suficiente interesse para publicação, embora não tenha "a autoridade de A. Santos para a julgar" [Ibidem]. Jorge Dias, que afirmou não poder "avaliar o valor musical da obra", considerou no entanto o trabalho digno de edição [Ibidem].

Numericamente vencido, A. Santos, e para que constasse na acta, declarou: "No caso de haver qualquer crítica desagradável a esse apoio ou à própria obra [na imprensa], reservo-me o direito, se entender necessário, de vir para as colunas do mesmo jornal ou revista desagravar-me." [Ibidem]. Deu-se por finda a reunião, a oitava e última em que Lopes Graça participou. Pediria a demissão dias depois.

Os critérios de exigência de A. Santos, compartilhados de início pelos outros membros, impediram a realização da maior parte dos projectos submetidos a apreciação. Para além da colecção de instrumentos, actualmente depositada no Museu Nacional de Etnologia, e dos livros que dela resultaram<sup>240</sup>, só se conhecem as gravações e transcrições feitas por Vergílio Pereira, de cerca de 1800 trechos, ainda inéditos [Giga 1989:51].

---

<sup>240</sup> Os livros editados foram [Veiga de Oliveira 1964], reeditado em 1982, e [Idem 1986]. As duas publicações foram recentemente reeditadas conjuntamente [Idem 2000].

Curso de etnomusicologia

Em Janeiro de 1961 é proposta, por Jorge Dias, a organização de um curso para "etnomusicólogos e diplomados em música", que é recebida com entusiasmo pelos presentes na reunião, A. Santos, Madalena Perdigão e Fernanda Cidrais [Acta N.º 9. CE/FCG. 9/1/1961].

Projectaram então um "Curso de Etnomusicologia" de um mês (pensado para Outubro de 1961), essencialmente prático, incluindo trabalho de campo. Para "centros de irradiação" do trabalho de campo, foram indicados Évora ou Castelo Branco [Idem]. O curso admitiria candidatos diplomados em composição pelo CN ou que se sujeitassem à prova de admissão idealizada por A. Santos.

O Curso foi adiado para Outubro de 1962 e, estando nessa altura A. Santos em trabalho de campo na Madeira, não podendo leccionar, Jorge Dias propôs as disciplinas e professores indicados na tabela seguinte.

Tabela 5.3. Comissão de Etnomusicologia da FCG (1962): Curso de Etnomusicologia	
Disciplinas	Professores
Introdução à Etnologia	Ernesto Veiga de Oliveira
Etnografia Portuguesa	Ernesto Veiga de Oliveira
Instrumentos Populares Portugueses	Ernesto Veiga de Oliveira
Etno-Musicologia Portuguesa	Fernando Lopes Graça
Prática de Instrumentos para a Recolha de Espécies Musicais	Vergílio Pereira
Trabalho de Campo	Vergílio Pereira

Fonte: [Acta N.º 16. CE/FCG. 1962] depositada no INET.

Não foi encontrada documentação confirmando a realização deste curso. A mesma acta cita como possíveis frequentadores do curso os jovens compositores: Armando Santiago, Álvaro Leon Cassuto, Jorge Peixinho, Maria de Lurdes Martins, Gil Miranda e Luís Filipe Pires, na maioria alunos de A. Santos<sup>241</sup>. A Comissão pretendia dar formação etnomusicológica a músicos e pessoas que tivessem conhecimentos musicais, para que pudessem realizar trabalhos com qualidade aceitável, segundo os seus critérios. Era nesta altura óbvio para os membros da comissão, que a maioria dos colectores não tinham formação. A FCG propunha-se subsidiar estudos etnomusicológicos, mas a CE/FCG não reconhecia à maioria dos projectos qualidade científica para serem apoiados. Daí surgiu a necessidade de dar formação etnomusicológica a candidatos criteriosamente seleccionados.

<sup>241</sup> Contactados no decorrer desta investigação, Luís Filipe Pires e Maria de Lurdes Martins, testemunharam não ter tido conhecimento do projectado curso.

### 3.5.2. Centro de Estudos de Etnomusicologia do IAC (1964 - 1967)

Apenas a documentação encontrada no espólio de A. Santos documenta a existência do CEE/IAC (correspondência trocada com o IAC, projecto e orçamento do Centro)<sup>242</sup>. Apesar de nada se ter encontrado sobre o funcionamento do Centro, foi considerada importante a análise do processo que conduziu à sua criação. Foi uma tentativa feita por A. Santos para institucionalizar oficialmente a etnomusicologia em Portugal, o que chegou a acreditar ter conseguido, quando em 1964 o Ministério da Educação Nacional (ME) criou, por intermédio do IAC, o CEE/IAC e nomeou Mário Luís de Sampayo Ribeiro, Artur Nobre de Gusmão, Armando José Fernandes e A. Santos para fazerem parte do referido Conselho Director [Carta. IAC. A. Santos. 16/11/1964].

Foi encontrado um projecto de regulamento, que foi submetido à apreciação do Presidente do Conselho Superior do IAC<sup>243</sup>. O 1º Artigo refere a data e condições da sua criação, o 2º Artigo define os seus objectivos:

"O Centro tem por fim promover e realizar a investigação, recolha, edição, divulgação e estudo da música tradicional do povo português, quer em território nacional quer em outras regiões onde se tenha fixado" [Projecto de Regulamento do CEE/IAC. 1964 ou 1965].

O projecto inclui enumeração de procedimentos de "prospecção e recolha" gravada da música tradicional e de documentação gráfica, fotográfica ou cinematográfica de aspectos da vida do povo relacionados com os materiais sonoros obtidos. Prevê a realização de edições fonográficas e outras publicações, para divulgação e garantia de sobrevivência das espécies e para representação do País no estrangeiro.

Este projecto foi cuidadosamente elaborado por A. Santos<sup>244</sup>. Enumerou como indispensáveis para o funcionamento do Centro o seguinte pessoal e serviços.

---

<sup>242</sup> O espólio do IAC está depositado no Instituto Camões e não está acessível a consulta. É provável que contenha cópias de toda esta documentação e outra relacionada.

<sup>243</sup> Foram encontradas versões e estudos para a elaboração desse projecto no espólio de A. Santos e existe correspondência atestando ter sido feito por ele e sua mulher [Carta. A. Santos. IAC. 6/3/1965]. Foi elaborado entre Novembro de 1964 (constituição do Centro) e Março de 1965 (data da resposta do IAC ao projecto).

<sup>244</sup> Listou, por exemplo, hipóteses de nome a atribuir à instituição incluindo: Arquivo (Português, Nacional ou Internacional) de Música Popular; Arquivo de Música e Poesia do Povo; Centro de Documentação Etnomusicológica; Fonoteca (Portuguesa, Nacional ou Internacional) de Música Popular; Centro de Estudos de Etnomusicologia (ou Etnomusicológicos); Centro de Pesquisa, Edição e Divulgação da Música Popular; Instituto Nacional de Musicologia Comparativa; Laboratório de Musicologia Comparativa; Serviço de Investigação, Edição Fonográfica e Divulgação da Música Popular [Lista de nomes propostos para o CEE/IAC. 1964].

Tabela 5.4. Centro de Estudos de Etnomusicologia do IAC (1964 ou 1965): pessoal e serviços	
Pessoal	Presidente <sup>245</sup> Direcção (Presidente, três Vogais e Secretário) Comissão Consultiva (cinco especialistas conselheiros) bolseiros (investigadores) <sup>246</sup> 1º oficial (técnico administrativo), arquivista e dactilógrafo motorista, contínuo, guarda e servente
Serviços	serviço de gravações <sup>247</sup> laboratório fotográfico <sup>248</sup> serviço de publicações serviços de arquivo (com meios de documentação adequados para a musicologia comparativa) <sup>249</sup> fonoteca, fototeca, filmoteca e biblioteca especializadas serviços de depósito <sup>250</sup> , embalagem e expedição <sup>251</sup> .

Fonte: [Projecto de Regulamento do CEE/IAC, 1964 ou 1965] depositada no INET

Este ambicioso projecto acarretava enormes despesas, que A. Santos orçamentou, incluindo as seguintes rubricas: salários e ajudas de custo (deslocações e viagens), serviços eventuais de pesquisa e recolha, formação de investigadores, bolsas para investigadores no País, bolsas de estudo no ultramar e no estrangeiro, representações em congressos no País e no estrangeiro, pagamento a artífices, encargos administrativos e contabilísticos. Estavam ainda previstas anuidades para organismos internacionais, estágios de cientistas estrangeiros em Portugal e com cooperação internacional. As rubricas com materiais e equipamentos eram referentes a um imóvel (compra ou aluguer, recheio e manutenção), viaturas (compra e manutenção), material técnico (equipamento, discos e fitas virgens, material fotográfico e fílmico negativo e positivo, artigos de expediente) e ainda discos, livros e revistas. As despesas

<sup>245</sup> O Presidente do CEE/IAC seria um especialista em Etnomusicologia que tivesse o curso superior de composição (exactamente o perfil de A. Santos).

<sup>246</sup> Os planos de trabalho, orçamento, relatórios de actividades e análise dos relatórios feitos pelos bolseiros estariam a cargo da Direcção. Dirigir reuniões, manter contactos com instituições e propor funções do centro estaria a cargo do Presidente, que seria também o "investigador chefe".

<sup>247</sup> O serviço de gravação faria dobragem e montagem de faixas e análise espectral do som.

<sup>248</sup> O laboratório fotográfico faria reprodução de documentos (fotocópia, microfilme, etc.) e edições.

<sup>249</sup> O Arquivo trataria gravações originais, matrizes de discos, material virgem para gravação, negativos fotográficos e cinematográficos.

<sup>250</sup> Depósito de edições da instituição e de outras (incluindo livros, discos, capas, álbuns, etc.) e depósito dos trabalhos realizados pelos investigadores (gravações, transcrições, notas, etc.).

<sup>251</sup> Como "espaço físico necessário" A. Santos listou salas para a direcção, tesouraria, arquivo, depósito, embalagens e expedições, arrecadações, sala de espera, vestíbulo e corredores, instalações sanitárias, garagem e pequena oficina.

com produção incluíam edições fonográficas e bibliográficas de carácter científico, traduções, publicidade e propaganda. Estavam também previstas despesas com transportes, telefone, correios e telégrafos [Projecto de Regulamento do CEE/IAC. 1964 ou 1965].

Os custos com a "instalação da instituição" (sem imóvel próprio), orçavam em 1.205.200\$. A resposta chegou em Fevereiro de 1965, afirmando que a proposta "carecia de realismo" e atribuindo ao Centro uma primeira verba de 50 mil escudos (4% do orçamentado).

Mais do que desiludido A. Santos sentiu-se ultrajado. Empenhara-se na criação desta instituição, realizara o orçamento de acordo com o que considerava necessário e tinha sido animado com promessas de que tudo seria feito para "defender o importante património cultural e artístico". Respondeu ao IAC:

"não está nos meus hábitos, por ser contrário ao meu temperamento, o deixar-me arrastar por ideias fantasiosas. O projecto em questão é fruto de 20 dias de permanente labor, do qual compartilhou, como sempre, minha Mulher, e não se encontra no mesmo uma verba ou uma alínea que não tenham sido fruto de criteriosa ponderação." Continua dizendo: "absolutamente cónscio da obra gigantesca que há a realizar para reparar o lamentável atraso em que nos encontramos, neste campo de investigação científica, elaborei o referido orçamento com vista à criação de um organismo que, pela sua eficiência, nos permitisse diminuir, de forma considerável, a distância que nos separa daqueles que, de há muito, colocaram a Etnomusicologia no lugar de relevo a que tem jus" [Carta. A. Santos. IAC. 6/3/1965].

Apesar dos esforços de A. Santos, o problema orçamental parece ter impedido a prossecução dos objectivos. Não foi encontrada outra documentação sobre o centro, nem nenhum dos inquiridos tinha conhecimento da sua existência. Tudo parece indicar que o CEE/IAC pouco mais foi do que um projecto cuja versão reduzida do orçamento chegou a ser incluída no [Plano de Fomento de 1968] e que teve um Conselho Director sem organismo para dirigir. Os planos de A. Santos, a terem sido cumpridos, permitiriam a institucionalização da etnomusicologia em 1964, aproximadamente duas décadas antes do que veio a acontecer.

Os últimos documentos sobre a actividade etnomusicológica de A. Santos (1968) referem-se à selecção, a pedido da FCG, de faixas gravadas por Vergílio Pereira para edição de disco etnográfico e à inclusão do orçamento do CEE/IAC no Plano de Fomento desse ano. Depois de mais de trinta anos da actividade etnomusicológica, A. Santos teve a desilusão de verificar que as autoridades oficiais não estavam interessadas na criação de uma instituição dedicada à etnomusicologia. Não lhe seria atribuído, nem à sua esposa e assistente, cargos que lhe permitissem ser investigadores a tempo inteiro. A equipa que formou com Tília Santos terminou com a morte desta em 1969. Não foi encontrada qualquer documentação sobre a actividade etnomusicológica de A. Santos posterior a 1969.

## 4. Artur Santos e a etnomusicologia

Neste capítulo comparar-se-á a obra etnomusicológica de A. Santos com as publicações sobre MTP até ao final dos anos 60 e com os discos etnográficos editados no século XX. Será definida a posição de A. Santos na disciplina pelo modo como foi recebida a sua obra na época e pela importância que lhe é actualmente atribuída, pelos contactos profissionais que teve com outros estudiosos em Portugal e no estrangeiro e pelas actividades institucionais que desenvolveu no âmbito da etnomusicologia.

### 4.1. Estudos sobre a música tradicional portuguesa

#### Publicações com transcrições musicais de MTP

Durante todo o século XX surgiram mais de uma centena de publicações [Castelo-Branco e Toscano 1988] sobre MTP. Os seus autores foram em alguns casos músicos, interessados pela música tradicional a nível nacional<sup>252</sup>, e sobretudo eruditos locais, quase sempre com apenas uma publicação sobre uma região<sup>253</sup>, ou mesmo uma só localidade<sup>254</sup>.

Os estudos publicados por Armando Leça (1922 e 1940), Rodney Gallop (1933 a 1936) e Lopes Graça (1953) distinguem-se pela sua abrangência e pela análise musical efectuada<sup>255</sup>.

A. Santos conhecia a obra dos três estudiosos mencionados, teve contactos profissionais com Rodney Gallop e Lopes Graça, que reconheceram o seu valor como estudioso da MTP. É provável que tenha contactado com Armando Leça, dado que A. Santos trabalhava nos

---

<sup>252</sup> No período em estudo, as publicações de estudos a nível nacional, feitas por músicos profissionais, incluem: [Leça 1922], [Idem 1940], [Graça 1991] primeiro editado em 1953 e [Idem 1989c] escrito em 1953. Tendo como autor um músico amador temos [Gallop 1933a], [Idem 1933b], [Idem 1934], [Idem 1935], [Idem 1936a] e [Idem 1936b]. Especificamente sobre regiões, foram publicados estudos sobre os Açores [Lacerda 1935] e Douro Litoral [Pereira 1950], [Idem 1957] e [Idem 1959]. Foi ainda publicado um estudo sobre as encomendação das almas [Dias, J. e Dias, M. 1953].

<sup>253</sup> No período em estudo, as publicações sobre (ou com referências a) música tradicional de determinada região são referentes às Beiras ([Thomás 1896], [Dias 1937] e [Idem 1948]), Minho [Sampaio 1940], Alentejo ([Delgado 1980] com primeira edição em 1955, [Marvão 1955] e [Idem 1966]), Douro Litoral ([Pereira 1950], [Idem 1957] e [Idem 1959] e [Bonito 1950], [Idem 1957] e [Idem 1963]), Madeira ([Santos 1937], [Pestana 1965] e Açores ([Lacerda 1935], [Andrade 1957] e [Fraga 1963]).

<sup>254</sup> Os estudos mais restritos do ponto de vista geográfico, documentam a MTP de Penamacôr [Cordeiro 1938], Malpica [Correia 1938], Vinhais [Martins 1938], Monsanto e Paúl [Joyce 1939], Monte-Córdova no Minho [Carneiro 1942], Elvas [Gama 1954], Penafiel [Soares 1959] e Portel [Pombinho 1964].

<sup>255</sup> Até 1920 também foram publicadas obras sobre MTP a nível nacional. No entanto não resultaram da observação directa das práticas musicais no contexto de origem ([Mello 1872], [Neves e Campos 1893], [Idem 1895], [Idem 1898], [Thomás 1913] e [Idem 1919]). Sobre a MTP de todo o País, conhecem-se ainda duas publicações estrangeiras, *Dances of Portugal* [Armstrong 1940] e *Folk Music and Poetry of Portugal and Spain* [Schindler 1941]).

Serviços Musicais da EN quando Leça realizou as suas gravações para essa instituição, embora não se tenha encontrado documentação que o confirme.

Artur Santos em 1939 e 1943 e Armando Leça em 1939/40, realizaram gravações sonoras de MTP para a EN. Documentaram por vezes o mesmo repertório, nas mesmas localidades, gravando os mesmos detentores da tradição em Trás-os-Montes, na Beira Baixa e no Minho.

Na primeira fase da sua carreira (1936-1948), A. Santos tinha também interesse pelo mesmo tipo de repertório e de documentação que Rodney Gallop. A. Santos chegou também a citar Gallop [Carta. A. Santos. IAC.14/6/1952], ao advertir as autoridades para a urgência em documentar a MTP, que Gallop também considerava estar a "adulterar-se" perante a "influência nefasta da rádio". Ambos realizaram transcrições e harmonizações de MTP e A. Santos apresentou em concertos e palestras as harmonizações que realizou, bem como a de outros autores, incluindo Gallop<sup>256</sup>.

O trabalho de A. Santos tem muitos aspectos comuns com o de Lopes Graça. Ambos tinham como modelo o trabalho de Béla Bartók e encontraram nos seus escritos a orientação teórica e os fundamentos das suas metodologias de trabalho, sobretudo ao nível da selecção dos intérpretes e repertórios a gravar e da transcrição, análise e classificação dos trechos recolhidos. Ambos procuravam vestígios da música tradicional mais "antiga", menos "adulterada" e queriam documentar os trechos que consideravam "mais valiosos" do ponto de vista estético e artístico, e mais representativos da "canção popular". Consideravam que essa música "rural", "regional" ou "rústica", permitia conhecer o passado remoto de uma cultura considerada "nacional" e que deveria servir de fonte inspiradora aos compositores, para que se desenvolvesse uma escola de música erudita portuguesa.

A grande quantidade de documentação recolhida por A. Santos, sobretudo nas Ilhas Terceira, de S. Miguel e Santa Maria, na Beira Baixa e Beira Alta e na Lunda e Alto Zambeze, teria permitido a publicação de estudos importantes sobre a música tradicional dessas regiões, mas ao contrário dos investigadores referidos, A. Santos não publicou estudos a partir da documentação recolhida. A documentação escrita que deixou inédita, aborda quase exclusivamente aspectos muito gerais (orientação teórica, motivações, objectivos, critérios de selecção de regiões, detentores da tradição e trechos musicais, programas de trabalho, etc.) ou muito específicos (caracterização de cada trecho, transcrições musicais de trechos, padrões rítmicos e melódicos, acompanhamentos, harmonias e organizações sonoras, descrições de instrumentos e caracterização de intérpretes). São raros os trechos comparativos de repertórios ou de instrumentos, assim como trechos que sintetizem ou analisem a MTP no seu todo, ou a música tradicional de uma região. O conhecimento que o investigador acumulou sobre a MTP

---

<sup>256</sup> As obras eruditas referidas estão listadas nas n.rp. 56 e 90, pp. 31 e 42.



ao longo de mais de três décadas de carreira, apenas resultou na edição dos discos, não tendo sido encontrados indícios sob o tipo de tratamento que tencionava dar a toda a documentação que produziu que, como documentado, pretendia vir a publicar, tanto no caso dos Açores<sup>257</sup>, quanto no das Beiras<sup>258</sup> e de Angola<sup>259</sup>.

### Edições Discográficas

As primeiras gravações de terreno encontradas, datam de 1932 e devem-se a Kurt Schindler, que fez trabalho de campo em Espanha, tendo em Portugal apenas gravado em Trás-os-Montes.

Foi Armando Leça (Armando Lopes, natural de Leça) que em 1939/40 realizou a primeira documentação sonora cobrindo todo o território nacional continental, no âmbito das Comemorações do Duplo Centenário (da formação de Portugal e da sua independência em 1640)<sup>260</sup>. A incumbência foi do SNI, dirigido por António Ferro, importante figura do Estado Novo, e teve o apoio dos Serviços Técnicos da EN.

As primeiras edições nacionais conhecidas de discos de música tradicional são de A. Santos (1956), com os primeiros 28 discos (78 rpm) de MTA reunidos na antologia *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores* ([LP/JGAH 1956 1-18] e [LP/ICPD 1956 1-10]) e no mesmo ano, em Inglaterra, são publicados os seus dez discos (33 rpm) da colecção *Folk Music of Portugal* [LP/BBC 1956 1-10]. Até 1965, A. Santos foi compilador de 60 discos de MTP.

Em relação ao número de discos editados destacam-se, no contexto português, para além de A. Santos com discos editados entre 1956 e 1965, Michel Giacometti com edições entre 1959 e 1994 (compilador de 13 discos e, com Fernando Lopes Graça, de outros 18 discos, um dos quais em parceria com Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, outro com Vergílio Pereira e P. Bernardo) e José Alberto Sardinha com edições entre 1982 e 1997 (12 discos) [Castelo-Branco, Cruz, Lima e Ribeiro: em preparação].

Os restantes compiladores de MTP editaram apenas um ou dois, no máximo cinco discos, e são maioritariamente estrangeiros. Neste grupo foram pioneiros Gilbert Rouget (1956), Laura Bolton (1965) e Hubert Fraysseix (com Alain Daniélou, Vergílio Pereira e Margarida Ribeiro

---

<sup>257</sup> Como referido, os folhetos dos discos dos Açores incluem: "Omitem-se, intencionalmente, quaisquer comentários acerca do conteúdo musical e poético destes trechos, que se reservam para um estudo a publicar" [Folheto dos LP/ICPD 1965].

<sup>258</sup> Como referido, as cláusulas de contrato entre A. Santos e a BBC incluíam "dar-lhe permissão para usar publicamente o material em conferências e fazer transcrições musicais para ilustrar eventuais publicações" [Contrat avec la BBC. s.d.].

<sup>259</sup> Como referido, o "plano de trabalho para a recolha e estudo do folclore musical de Angola", incluía a) "recolha por meio de gravação"; b) "classificação e coordenação dos exemplos recolhidos"; c) "transcrição" d) "estudo crítico e documentação fotográfica para publicação" [Carta. A. Santos. DIAMANG. 11/03/1948].

<sup>260</sup> As gravações feitas por A. Leça para a EN em 1939/40 continuam inéditas.

em 1972)<sup>261</sup>. Nas décadas de 80 e 90 constata-se uma maior produção discográfica, aparecendo como compiladores Ad e Lucia Linkels (1996), Anne Caufriez (quatro discos entre 1980 e 1995), Hubert Fraysseix (quatro discos entre 1988 e 1995, para além do disco já referido de 1972), Jean-Claude Chabrier (s.d.), Pablo Martin (com Alberto Jambrina Leal e José Manuel Matellan em 1987), Roselyne François (1987) e Salwa Castelo-Branco (com Max Peter Baumann e Tiago Oliveira Pinto em 1994) [Idem].

Os discos com MTP compilados exclusivamente por portugueses também foram editados nas décadas de 80 e 90 e têm como autores António Aragão com Artur Andrade (dois discos com MTP da Madeira de 1982 e três de 1996), Domingos Moraes (um disco dedicado à viola campaniça, 1981), José Figueiredo (um disco com MTP do Minho e Douro, s.d.), Manuel Gomes (dois discos com MTP do Algarve e Beira Baixa, de 1992), Maria Ascensão Teixeira (um disco de MTP da Madeira, de 1996) [Idem] <sup>262</sup>.

Os números de discos dos três colectores em destaque, A. Santos (60 discos), Michel Giacometti (31 discos) e José Alberto Sardinha (12 discos), apesar de serem dados importantes, não possibilitam comparação eficaz, dado que os referidos discos têm durações muito diferentes. Comparando o número de faixas editadas (excluindo as faixas que foram reeditadas), cada um destes investigadores tem cerca de 310 faixas editadas<sup>263</sup>, enquanto que os outros mencionados editaram menos de 50 faixas cada.

Nalgumas das regiões abordadas por A. Santos, os outros dois investigadores gravaram, mais tarde, documentando por vezes os mesmos trechos. A taxonomia do repertório gravado por A. Santos, Michel Giacometti e José Alberto Sardinha é semelhante, tendo, como critério principal de classificação, os usos ou funções dos trechos musicais.

A. Santos permaneceu nas regiões que estudou, mais tempo do que qualquer outro investigador, em especial no caso das três ilhas açorianas em que realizou estadias de campo, o que lhe outorga uma posição vantajosa relativamente ao conhecimento do terreno. Como condição à realização do trabalho de campo, conseguiu, das instituições que subsidiaram a sua actividade etnomusicológica, apoios de longa duração.

---

<sup>261</sup> O disco compilado por Fraysseix, *Portugal: Portuguese Traditional Music, Musique Traditionnelle du Portugal*. Paris: Audivis - Unesco IICMSD inclui as gravações sonoras realizadas por Vergílio Pereira para a FCG e seleccionadas, para edição, por A. Santos a pedido da FCG (1968).

<sup>262</sup> Estes dados provêm de listagens ainda em fase de elaboração no INET, que poderão estar incompletas. No universo dos estudiosos aí listados, são autores das primeiras edições de MTP Alain Rouget (um single) e A. Santos (28 LPs), todas de 1956, e das últimas, José Alberto Sardinha (seis CDs que foram publicados semanalmente pelo Jornal de Notícias em 1997). A listagem ainda não inclui, por exemplo, a obra de Emiliano Toste (vários trabalhos dedicados aos Açores nos anos 80 e 90) e Mário Correia (vários CDs dedicados a Trás-os-Montes dos anos 90).

<sup>263</sup> Tanto A. Santos com Giacometti e Sardinha têm material por editar que, de acordo com a documentação encontrada, é pouco numeroso no caso de A. Santos e em grande quantidade no caso dos outros dois investigadores.

O material que A. Santos gravava, resultava de um aturado estudo de "prospecção" e de uma selecção com apertados critérios estéticos e artísticos<sup>264</sup>. Procurava os trechos mais antigos, indicados pelos informantes e confirmados a partir das suas características musicais. De acordo com a análise das gravações que realizou e a partir de algumas das notas que escreveu, verifica-se que A. Santos valorizava as monodias caracterizadas pelo ritmo livre, pela organização modal, pelo aparecimento de alterações ocorrentes em melodias tonais, pela ornamentação e pela improvisação. Interessava-se também pela improvisação instrumental, a polifonia modal e por afinações não temperadas. São características musicais que interessam sobretudo a um músico com preparação erudita. Se adoptarmos a "orientação bartokiana" de pesquisa, Giacometti, que não tinha essa preparação, não usara critérios musicais na escolha de trechos a gravar. Mas por outro lado, sujeitava essa documentação à selecção realizada por Lopes Graça, que tinha uma preparação musical igual à de A. Santos e utilizava os mesmos critérios estéticos e artísticos na selecção dos trechos musicais a editar. Estes critérios, que se conhecem de modo genérico, mas que não são indicados para cada um dos trechos seleccionados, são assentes em premissas, tais como o carácter modal da música tradicional que atribuíram ao canto gregoriano, e em apreciações estéticas, naturalmente subjectivas, como a avaliação da qualidade artística dos intérpretes.

Outro critério utilizado por A. Santos na selecção dos trechos é o da "representatividade dos trechos gravados em cada região" que, na sua opinião, os primeiros trabalhos de Giacometti não tinham [Actas. CE/FCG 1960]. A partir da crítica feita ao trabalho de Giacometti<sup>265</sup> constata-se que, para A. Santos, a documentação "representativa de uma região" teria idealmente de "incluir todos os trechos de valor da região" e de "abranger todos os estilos musicais" do "folclore musical autêntico". A selecção que A. Santos realizou em todas as estadias de campo, deixou por documentar muitos estilos de MTP no seu entender "sem interesse científico" mas que, do ponto de vista da etnomusicologia actual, são considerados objecto de estudo. Deste ponto de vista, a documentação reunida por A. Santos também não é representativa das regiões que estudou.

Alguns dos critérios que enformaram o trabalho de Michel Giacometti e A. Santos apresentam semelhanças basilares: o objecto de estudo era o mesmo e a edição de discos etnográficos foi o principal resultado da actividade que desenvolveram. Tinham no entanto objectivos muito diferentes: A. Santos, nas décadas de 30 a 60, queria "salvar o património

---

<sup>264</sup> Ao cuidado na selecção de trechos, que A. Santos gravava repetidas vezes, que "corrigia" na fase de montagem, que deram origem a menos de 15 horas de gravação realizadas ao longo de 15 anos, contrapõem-se as propostas de Giacometti à FCG de gravar pelo menos 150 horas em ano e meio de trabalho de campo.

<sup>265</sup> A. Santos, em relação ao trabalho de Giacometti, afirmou que esse estudioso tinha "muita pressa em gravar", não tinha critérios de selecção válidos, nem preparação musical para realizar essa selecção, gravando o que encontrava, em vez seleccionar o material de valor após demorada "prospecção" [Actas. CE/FCG 1960].

artístico e espiritual da nação", contribuir para os "estudos de Etnomusicologia" e para a "formação duma escola ou estilo de cunho nacional com a finalidade de "fazer uma obra de cultura" [*Diário Insular*. 1/12/1957]. Giacometti, que iniciou o seu trabalho de campo em Portugal em 1959, pretendeu "documentar a vida e a luta do nosso povo" [Giacometti 1975, cit. In Branco e Oliveira 1993:18]<sup>266</sup>, estando interessado em "praticar uma Ciência para o Povo e não uma Ciência sobre o Povo" [Freitas Branco e Oliveira 1993:249] e querendo modificar a "imagem cultural oficial" de um "universo camponês" criada pelo Estado Novo [Ibidem p.251].

Apesar da diferença de postura política, o discurso em termos de salvaguarda de tradições rurais e da memória do povo enquanto repositório cultural de toda a nação, era partilhado por ambos. Também ambos se insurgiam, como Lopes Graça ou Homem de Mello, contra "a criação e normalização das execuções folclóricas" que o SNI e depois a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) tinham promovido durante o Estado Novo.

Giacometti e A. Santos consideravam de extrema importância o "conhecimento directo da cultura do nosso povo, a sua análise e possível integração na cultura nacional" [Ibidem p.19]<sup>267</sup>. Mas se para A. Santos o seu interesse maior era o produto musical em si, primeiro do ponto de vista da composição e mais tarde do ponto de vista científico, para Giacometti "a sua linha de orientação não era a Ciência, pois nunca a ela esteve institucionalmente ligado. Reflectia sobre o mundo, posicionava-se na política como intelectual, optara por participar nesse combate recolhendo a voz do Povo" [Ibidem p.248].

Giacometti realizou inicialmente o seu trabalho como "intelectual militante ao lado do Povo, num contexto de autoritarismo político: o regime salazarista" [Ibidem p.244]. Mais tarde como colector colectivo, mobilizou jovens estudantes para a sua causa, no clima revolucionário sentido no "Verão Quente" (1975), com o objectivo de "marcar um primeiro grande encontro [desses jovens] com o Povo e estabelecer um quadro de militância cultural" [Ibidem p.244]. À "recolha de cultura popular", que para Giacometti tinha um "objectivo de militância cultural" [Ibidem p.240], contrapõe-se a "missão cultural e científica" caracterizante da carreira de A. Santos, bem demarcada dos objectivos político-culturais do Estado Novo.

A "missão" de A. Santos levou-o a abandonar a carreira de pianista e compositor, dedicando-se à MTP, primeiro como fonte da música erudita portuguesa e depois como

---

<sup>266</sup> O documento de Giacometti citado, é um inédito dactilografado, datado de 04/04/1975, com o título *Informes para a estruturação de um Centro de Documentação Operária-Camponesa*.

<sup>267</sup> A citação é do Plano de Trabalho e Cultura elaborado por Giacometti em 1975, visando a participação de 152 estudantes voluntários, candidatos à universidade no ano lectivo seguinte, numa campanha etnográfica de recolha de produtos materiais, incluindo gravações sonoras e recolha de instrumentos. Para além do objectivo etnográfico, previa o "esclarecimento social e político das populações rurais" e a "formação cívica militante dos próprios estudantes" [Freitas Branco e Oliveira 1993:19]

investigador. Mas se no caso de Giacometti a "militância cultural" foi propagandeada e assumida na prática até final da sua carreira, a "missão" de A. Santos teve como resultados visíveis a edição dos discos etnográficos e o seu papel de formador de jovens compositores, apenas até aos anos 60 e mesmo assim realizado de modo discreto. No contexto do CN, por definição conservador e onde a música erudita é ainda considerada por muitos a "de maior qualidade artística", poucos alunos de A. Santos na década de 70 o ouviram falar sobre MTP ou sobre a sua importância na composição de música erudita. Ao abandono da actividade etnomusicológica no final dos anos 60, ter-se-á também associado o final da "missão" de criar uma escola nacional de composição.

Outro objectivo que A. Santos e Giacometti tinham em comum, era a vontade de criar instituições onde fosse reunida a documentação sobre MTP obtida. Nos anos 50 e 60 A. Santos pretendeu criar um arquivo que permitisse a especialistas nacionais e estrangeiros estudar a MTP e pretendeu criar uma escola de etnomusicologia. Visava instituir a etnomusicologia em Portugal, criando condições para a realização de estudos concertados, obedecendo a um plano de trabalho superiormente orientado [Projecto de Regulamento do CEE/LAC. 1964 ou 1965]. Em 1975, Giacometti desenvolveu o Plano de Trabalho e Cultura, que incluía acções de formação de jovens "colectores", visando "recolher a voz do povo" [Freitas Branco e Oliveira 1993:248] para devolver ao povo as suas origens através da criação de um "Museu dedicado ao Povo Português" [Ibidem p.245]. Teria uma "forte representação de materiais à escala nacional" [Ibidem p.252] que contextualizariam as gravações sonoras obtidas. A colecção reunida serviria de "suporte estruturante de lembranças, da forma de pensar o passado" [Ibidem p.49] e teria para além do seu valor científico, um valor acrescentado, pelos processos de mudança que desencadearia. A sua preocupação não seria a de instituir a etnomusicologia ou a "etnografia musical" [Caufriez [no prelo] cit. In Branco e Oliveira 1993:248], mas a sua acção visava a rápida formação de estudiosos, para constituição de um acervo. Giacometti demonstrava "a sua preocupação em criar e dinamizar uma estrutura organizada, diferente, de acesso ao Povo, ao mundo do trabalho, à cultura em geral" [Freitas Branco e Oliveira 1993:246], propondo uma concepção museológica inovadora que se demarcava das representações do povo e da sua arte instituídas durante o Estado Novo.

Entre as obras produzidas pelos dois investigadores, com as vantagens e desvantagens de cada método de trabalho seguido, há também grandes diferenças na preocupação com a qualidade e a quantidade da documentação produzida. O obsessivo perfeccionismo de A. Santos, limitou consideravelmente a quantidade de produção de materiais e, sem dúvida, o ter como público alvo uma camada muito restrita da população, as instituições e os investigadores a quem enviou as colecções de discos, condicionou de tal maneira a divulgação da sua obra, que quase a votou ao esquecimento. Como "colector colectivo" [Freitas Branco e Oliveira 1993], Giacometti não se preocupou com a falta de preparação metodológica das suas

"equipas", que antes de partirem para o campo dispuseram apenas de uma semana de formação (30 de Junho a 7 de Julho de 1975). As equipas de jovens pré universitários foram orientadas no terreno pelos textos de apoio, os questionários e as lista de materiais característicos de cada região que lhes foram fornecidos por Giacometti, que as acompanhava à distância e visitava ocasionalmente. Giacometti, em 1975 (tal como fizera sozinho a partir de 1959), apostou na quantidade dos materiais recolhidos e sobretudo no levantamento à escala nacional feito em estadias de campo de curta duração, desta vez concentradas nas férias de Verão dos "jovens colectores" (de 8 de Julho a 25 de Setembro de 1975), o "Verão Quente" do então designado PREC, o Processo Revolucionário em Curso.

Estes dois investigadores, destacados no grupo de estudiosos de gravaram a MTP até aos anos 70, têm assim percursos muito distintos, tanto ao nível dos seus objectivos como das metodologias de trabalho seguidas.

Em relação a todas as gravações sonoras produzidas no período em estudo e apesar das diferenças que verificámos existirem, como se exemplificou no caso de A. Santos e Giacometti, há um ponto em comum: todas as gravações realizadas pelos investigadores posteriores a Armando Leça e A. Santos, incluindo Virgílio Pereira, Michel Giacometti e José Alberto Sardinha, foram feitas em localidades já abordadas. Para além disso foram por vezes gravados os mesmos trechos e os mesmos detentores da tradição. Ou esses investigadores seguiam os mesmos critérios quanto ao "valor que reconheciam ao repertório" de certas regiões e localidades ou, hipótese que consideramos mais provável, tomavam, dos estudos anteriormente realizados, os indicadores dos "melhores locais de recolha".

Várias localidades foram visitadas por vários estudiosos de MTP, sendo muito maior o número de trechos editados em determinadas localidades de regiões específicas, que nas restantes zonas do País. Monsanto (Concelho de Idanha a Nova, Distrito de Castelo Branco) e Malpica (Concelho e Distrito de Castelo Branco), Manhouce (Concelho de S. Pedro Sul, Distrito de Viseu), Cércio, Duas Igrejas, Constantim, Malhadas e Miranda do Douro (Concelho de Miranda do Douro, Distrito de Bragança) são algumas dessas localidades das então "Províncias" da Beira Baixa, Beira Alta e Trás-os-Montes, alvo de maior número de estudos do que as restantes regiões de Portugal Continental. Para estes estudiosos, a condição geográfica e topográfica dessas regiões, a interioridade, a proximidade da fronteira e o serem zonas montanhosas, garantia a sua condição de "locais remotos" onde "ainda sobrevivia" "a tradição". O reconhecimento do "valor" dessa "tradição" que a edição de discos etnográficos lhes conferia, é ainda hoje motivo de orgulho para os detentores da tradição local.

### Documentação publicada e inédita

Da vasta documentação produzida em Portugal no século XX, apenas uma parte resultou em publicações e edições discográficas. Há muitos espólios inéditos, pelo menos parcialmente, sendo de destacar o de Vergílio Pereira que gravou "1811 espécimes, quase todos inéditos" [Giga 1989: 51] e outros, como os espólios de Armando Leça e Ernesto Veiga de Oliveira, que ainda não foram editados.

É difícil ter uma visão de conjunto sobre os materiais gravados, ou mesmo apenas sobre os materiais editados, dado não existir um arquivo onde se encontrem todas as obras, que estão espalhadas por diversas instituições, em muitos casos apenas em depósito, não estando o seu conteúdo inventariado ou analisado.

Na sua maioria os materiais editados são difíceis de encontrar, à semelhança do que foi documentado para o caso do espólio de A. Santos. Muita da documentação localizada não está acessível, dado o estado precário de conservação dos suportes originais, na sua maioria não transpostos para outros suportes.

Só quando for estudada toda essa documentação, se poderá saber que parcela da MTP foi documentada, por quem, quando e em que regiões e quais foram alguns dos critérios seguidos por esses investigadores para selecção e avaliação da qualidade artística e científica das gravações sonoras.

## **4.2. Artur Santos e os outros investigadores**

A. Santos começou nos anos 30 a recolher melodias tradicionais como compositor tendo, desde o final da década de 40, desenvolvido uma carreira como "folclorista" que consideramos inserida na corrente de "folclorismo científico" iniciada por Bartók e Kodály<sup>268</sup>. A partir de meados da década de 40, contribuíram para a sua formação etnomusicológica as obras que consultou e os contactos que efectuou com vários investigadores estrangeiros<sup>269</sup>. Interessou-se

---

<sup>268</sup> A. Santos afirmou partilhar dos objectivos e seguir a metodologia desenvolvida por Béla Bartók [Palestra no IAC. Anos 50]). A troca de correspondência com Marie Slocombe, funcionária dos Arquivos Fonográficos da BBC documenta que A. Santos pediu para enviarem os seus discos etnográficos [LP/BBC 1956 1-10] a Kodály, expressando o seu interesse em conhecer a opinião do investigador acerca das gravações realizadas ([Carta. Tília e A. Santos. Marie Slocombe. 26/6/1965], [Carta. Marie Slocombe. Tília Santos. 1/7/1965], [Carta. Tília Santos. Marie Slocombe. 10/7/1965], [Carta. A. Santos. Marie Slocombe. 6/8/1965],).

<sup>269</sup> Os contactos com Vaughan Williams, Maud Karpeles (a colaboradora de Cecil Sharp nos seus últimos trabalhos de documentação de música tradicional na Grã Bretanha e nos Estados Unidos) e Douglas Kennedy, todos de órgãos directivos do IFMC, permitiram-lhe conhecer os estudos de "folclore" com pendor nacionalista existente na Grã Bretanha. A correspondência trocada com Oneyda Alvarenga, assistente de Mário de Andrade, que desenvolvera estudos com orientação teórica semelhante à de Bartók, documenta contactos extra europeus ainda na mesma linha de orientação.

também pela musicologia comparativa, estudando publicações e visitando, nos anos 50, arquivos e centros de estudo em Inglaterra, França, Holanda e Bélgica<sup>270</sup>. Depois de Jaap Kunst lhe ter oferecido o livro *Ethno-musicology* [Carta. Légation du Pays Bas. A. Santos. 2/11/1955], que editara poucos anos antes [Kunst 1951], A. Santos passou a referir-se a si próprio como etnomusicólogo.

Através dos contactos profissionais que manteve com investigadores estrangeiros, A. Santos manteve-se informado sobre os estudos realizados no estrangeiro e as instituições que os enquadravam, o que foi importante na formação etnomusicológica do investigador. Ao longo da sua carreira verifica-se um interesse crescente pelos intérpretes e contextos relacionados com o produto sonoro que estudava, percurso que é paralelo ao da evolução da disciplina no período em estudo. A. Santos não foi apenas um "colector" interessado no produto sonoro, tendo reunido muita documentação de interesse etnográfico. Embora não se possa considerar que tenha realizado estudos etnomusicológicos do ponto de vista actual da etnomusicologia, desenvolveu estudos focalizados no produto sonoro, mas contextualizados através de documentação de carácter etnográfico, o que o aproxima da perspectiva actual do campo de estudos e permite afirmar que acompanhou, até aos anos 60, o processo de mudança do campo de estudos.

A nível internacional a carreira de A. Santos é relevante não só pelos contactos que desenvolveu, mas também pela sua participação na fundação do IFMC (1947) e nos órgãos directivos dessa instituição (1947/51). O reconhecimento internacional do seu trabalho reflecte-se também nos vários convites que recebeu para colaborações internacionais, de que só se concretizaram as palestras que realizou em Inglaterra (1947 e 1949), a exposição de fotografias de Angola realizada no Instituto dos Trópicos em Amsterdão (1951) e a documentação de MTP em Portugal (1956) de que resultaram edições discográficas, feita a convite da BBC, por indicação do IFMC. No final da década de 50 e na década de 60, A. Santos foi reconhecido pelos etnomusicólogos mais conceituados do período em estudo, como comprova a correspondência que lhe endereçaram louvando a qualidade dos discos etnográficos com MTA que compilara.

Também durante os anos 50 e 60, em todas as suas palestras e nas cartas dirigidas ao IAC, A. Santos insistiu na importância de criar um arquivo com biblioteca, fonoteca, fototeca e filmoteca especializadas na música tradicional. Dava exemplo do que se passava no estrangeiro,

---

<sup>270</sup> Na correspondência trocada com Paul Collaer, na Bélgica, Poul Røvsing Olsen, na Dinamarca, Marius Schneider e Kurt Reinhard, na Alemanha, A. Santos afirma-se interessado pela musicologia comparativa e pelos estudos comparativos que as gravações dos Açores que compilara em discos etnográficos pudessem permitir. O seu objectivo de elaborar cartas ou mapas folclóricos ou etnográficos, era um dos objectivos apontados pelos investigadores da musicologia comparativa. Mas o interesse de A. Santos por esse campo de estudos, está mais presente na sua obra do ponto de vista da exposição de objectivos, do que nos resultados obtidos.



realçava a importância da etnomusicologia e imputava às autoridades portuguesas a obrigação moral de realizar na prática o que defendiam em discursos: "salvar" a MTP, um "património espiritual da nação" que considerava em riscos de "extinção".

Como investigador sentia-se isolado no contexto português, onde não considerava ter "colegas de disciplina". É sobretudo a documentação relacionada com a CE/FCG, que revela o que A. Santos pensava de algumas das pessoas que em Portugal estudavam a MTP. Pelas apreciações que fez dos candidatos a subsídios da FCG e sobre os projectos apresentados, foi possível deduzir os critérios que enformavam o seu trabalho e a posição que considerava ocupar entre os investigadores do campo de estudos em Portugal. A. Santos não reconhecia a amadores, "curiosos", como lhes chamava, competência para documentar e estudar a MTP e incluía os eruditos locais neste grupo. Só considerava aptos os investigadores que fossem músicos e que, para além disso, fossem competentes noutros campos de estudo (em especial a etnografia) e dominassem técnicas de trabalho de campo (incluindo técnicas de gravação, fotografia e filmagem).

Dos estudiosos deste período, os únicos músicos que realizaram trabalhos sobre música tradicional, para além de A. Santos, foram os professores e regentes corais Armando Leça e Vergílio Pereira (que produziram documentação gravada), o compositor Lopes Graça (como autor de textos teóricos, seleccionador e transcritor das gravações realizadas por Giacometti) e Margot Dias (normalmente acompanhando os trabalhos antropológicos desenvolvidos por Jorge Dias). Para além destes investigadores seus contemporâneos, os únicos estudiosos de MTP que A. Santos referiu na documentação que produziu, foram Francisco de Lacerda que faleceu em 1934 e Rodney Gallop que residira apenas dois anos em Portugal, na década de 30.

Do seu possível contacto com Armando Leça, sabe-se apenas que A. Santos tinha analisado as gravações que este realizara para a EN em 1939/40, constando no espólio uma agenda com muitas avaliações positivas sobre as gravações feitas. Apreciava também o trabalho de investigação de Vergílio Pereira, o que se constata dos elogios registados nas actas da CE/FCG. No entanto, tanto A. Santos, como Jorge Dias e Lopes Graça, como membros da CE/FCG, impuseram condições para o trabalho de Vergílio Pereira ser subsidiado: deveria constar de documentação gravada, seguindo critérios impostos pela comissão e em regiões também escolhidas pela comissão. A. Santos também tinha consideração pelo trabalho das equipas constituídas por Jorge e Margot Dias (que referiu nas suas notas de campo em 1956) ou, já nos anos 70 e 80, por Veiga de Oliveira e Domingos Morais, entre outros (com quem colaborou na revisão de algumas das transcrições publicadas em 1986). De notar que as equipas de investigadores referidas incluíam um músico, formação que, segundo A. Santos, era indispensável para a realização de trabalho etnomusicológico.

Entre todos os investigadores-músicos do período em estudo, Lopes Graça e A. Santos afiguram-se como dois investigadores de excepção. Lacerda morrera nos anos 30, Margot Dias

nunca fora profissionalmente músico em Portugal, Armando Leça e Vergílio Pereira viviam no Porto, longe da "capital" e do poder central, eram directores corais e professores de "Canto Coral" no "Liceu" (agora ensino básico). Na hierarquia do "mundo da música erudita" de então, a preparação musical de Lopes Graça e A. Santos era consensualmente "superior" à destes professores. Eram ambos músicos de valor reconhecido e tinham competência e autoridade, do ponto de vista musical, para estudar a MTP<sup>271</sup>. Eles tinham desde cedo visto reconhecida a sua "vocação" e o seu "talento" por mestres como Viana da Mota e os irmãos Freitas Branco e tinham estudado no estrangeiro, o que então parecia garantir o reconhecimento profissional.

A. Santos respeitava Lopes Graça que, apesar de cinco anos mais velho, tinha sido seu colega como aluno do CN. Para além do respeito mútuo a nível profissional, eram pessoas que "se davam muito bem" [Entrevista a Luís Francisco Rebelo. 13/9/2000]<sup>272</sup>. Lopes Graça não se considerava "folclorista" [Graça 1989a:139] e afirmou em reuniões da CE/FCG [Actas N.º 8 e 9. CE/FCG. 1960 e 1961], não poder pronunciar-se sobre aspectos etnomusicológicos com a mesma autoridade de A. Santos, apesar de este o considerar conhecedor do campo de estudos. A. Santos prezava de facto a colaboração profissional de Lopes Graça. Pedira-lhe para reconsiderar a sua demissão da CE/FCG, apesar das divergências de critérios que tinham tido acerca da atribuição de subsídios da FCG a estudiosos da MTP [Actas N.º 8 e 9. CE/FCG. 1960]. De todos os investigadores-músicos com quem A. Santos contactou profissionalmente em Portugal, é compreensível que preferisse trabalhar com Lopes Graça, o único que tinha uma abordagem ao campo de estudos idêntica à sua. Mas o principal interesse de Lopes Graça foi sempre a composição, não tendo, ao contrário de A. Santos, trocado essa carreira pela etnomusicológica. Nesse aspecto, orientou a sua carreira de maneira diferente de A. Santos.

Nos anos 30 a 50 apenas Lopes Graça e A. Santos sublinharam a necessidade de abordar a investigação de modo profissional. Por um lado, Lopes Graça definiu o "folclore", caracterizando os seus objectivos, os objectos de estudo e o perfil do investigador. Apesar de se ter demarcado do campo de estudos, afirmando não ser "folclorista" e ter apenas

---

<sup>271</sup> Eram ambos pianistas de qualidade reconhecida, diplomados com o Curso Superior de Piano e de Composição com classificação máxima. Dado a sua formação semelhante e a influência na sua carreira dos mesmos mestres, em especial os irmãos Freitas Branco, tinham critérios estéticos e artísticos idênticos. A. Santos foi convidado para exercer o cargo de professor do CN pouco depois de terminar o curso e Lopes Graça só não o foi por motivos políticos, pela sua ligação ao Partido Comunista Português, na clandestinidade durante o Estado Novo. Acrescenta-se ainda que Lopes Graça apresentou em concerto e gravou em disco, com Arminda Correia, as obras para piano e canto de A. Santos.

<sup>272</sup> Testemunhei a relação entre "o Professor A. Santos" e o "Graça", como lhes chamava. Nunca os considerei amigos. Eram pessoas completamente distintas, pelas suas ideologias políticas, pelo seu posicionamento social, maneira de estar na vida e até pelo modo de falar e de vestir. No entanto, ouvi de ambos elogios mútuos e, no que respeita ao que pensavam da MTP e do seu estudo, o seu discurso era idêntico.

excepcionalmente recolhido documentação gravada no campo, produziu importante documentação escrita, que é "a primeira abordagem crítica do Movimento Folclórico em Portugal" [Freitas Branco 1999:36]. Por outro lado A. Santos dedicou mais de 30 anos à etnomusicologia sobretudo em trabalho de campo e edições de discos, em prejuízo da sua carreira como músico. Tentou que as autoridades oficiais reconhecessem a importância da disciplina e que o reconhecessem como etnomusicólogo. Deixou os discos etnográficos e a documentação inédita que caracterizámos e praticamente não publicou obra escrita.

Do ponto de vista da documentação de MTP, apresentavam semelhanças a nível etnomusicológico, no tipo de discurso, na sua intenção, na orientação bartokiana, no que defendiam como métodos, critérios e análises. Ambos preconizavam a documentação gravada e ambos referiram as limitações da transcrição musical, que no entanto consideravam importante realizar [Actas e O.T. CE/FCG 1960]. Eram também profunda e empenhadamente contra o que Lopes Graça chamava "contrafacção folclórica" [Graça 1991:19-35] e o que A. Santos chamava "manifestação artística popular fabricada" [Palestra no IAC. Anos 50]. Ambos repudiaram a política de valorização e embelezamento da MTP seguida pelo Estado Novo, no que eram secundados, entre poucos outros, por Pedro Homem de Mello:

"o povo, entre nós, hoje em dia, finge, oficialmente de povo. Melhor ou pior representa o seu papel só em casas de espectáculos, com entradas pagas. E já não é 'Povo que Lavas no Rio' esse cujas confidências surpreendi, um dia, alheias a qualquer propósito de publicidade [Mello 1971:271 cit. In Alves 1997:219].

A publicidade que o Estado Novo fazia à nação portuguesa e a si próprio através das "contrafacções folclóricas", servia "a necessidade ideológica de uma elite" que em defesa de uma "identidade nacional em perigo" ia gerando as "falsificações" que A. Santos, Lopes Graça e Homem de Mello abominavam:

"As sociedades industrializadas ou em processo de industrialização lançaram-se à reprodução de bens artesanais e rústicos, frequentemente inspirados em produtos de seus sectores pré-industriais. Além de dotados de um sabor de raridade para a população urbana, tornaram-se emblemas nos movimentos que pretendiam despertar ou reviver culturas nacionais. (...) das tentativas de reatamento com o passado cultural nasce uma parte do que será qualificado como popularesco e artificial. Como a semicultura, que só pela metade chega a ser cultura, ele define-se pela deficiência. Não importam as classes sociais que produzem a cultura popularesca, ela é percebida como inferior à popular. Industrialização, bucolismo de sectores da população urbana e nacionalismo contribuíram para criar culturas populares conforme necessidades ideológicas de fracções das elites. (...) agarraram-se às tradições nacionais e apresentaram-se como baluartes de nacionalidades em perigo. Sua pressão sobre as tradições gerou o tipo de falsificações combatido por Bartók " [Travassos 1997:91]<sup>273</sup>.

---

<sup>273</sup> Em correntes actuais da etnomusicologia "Não se pode falar em popularesco sem evocar Theodor Adorno" e na sua "crítica à cultura popular nas sociedades capitalistas. Para ele, boa parte da música nessas sociedades está condenada à inautenticidade" [Travassos 1997:91], não sendo a música popular autêntica mais do que uma ficção.

No período em estudo, A. Santos e Lopes Graça foram os estudiosos de MTP mais habilitados a documentar a música tradicional "autêntica", a serem "folcloristas" de acordo com o modelo definido por Bartók<sup>274</sup>. A. Santos foi, no período em estudo, o único investigador em Portugal com formação e contactos internacionais, o único que era membro do IFMC<sup>275</sup>. O seu valor foi também reconhecido internacionalmente pela sua eleição como membro da Comissão Directiva dessa instituição. A. Santos estava interessado no envio dos seus discos etnográficos para os centros de estudos no estrangeiro, porque considerava que só aí poderia ser reconhecido o seu valor documental e possibilitada a realização de estudos comparativos:

"A propósito das ofertas das colecções de discos, o Prof. Artur Santos voltou a afirmar que as ofertas das colecções de discos deverão ser levadas a cabo mais com vista à sua repercussão internacional do que nacional. A senhora D. Madalena não foi do mesmo parecer. Em seu entender, tudo o que possa contribuir para a valorização da cultura portuguesa deve dar-se a conhecer aos meios portugueses, mesmo que estes não se mostrem à priori extremamente interessados" [Acta N.º 2. CE/FCG. 29/1/1960]

A frase de Madalena Perdigão, "mesmo que não se mostrem à priori interessados", é elucidativa da situação da etnomusicologia em Portugal nos anos 60. Não havia investigadores com preparação académica, nem existia no meio musical (erudito), grande interesse pelo estudo da música tradicional. Apenas esforços individuais tinham permitido a produção de documentação durante o período em estudo. Realizados por vezes com apoios locais de Juntas, Câmaras e outros organismos oficiais ou particulares, esses estudos permaneciam na sua maioria inéditos. Por exemplo Armando Leça não conseguiu ver editados os materiais que recolheu em 1939/40 para a EN (que aliás continuam inéditos) e Vergílio Pereira produziu documentação para a FCG, incluindo 1800 faixas gravadas que continuam inéditas, com excepção de três faixas. No período em estudo, o apoio institucional que A. Santos recebeu durante décadas para trabalho de campo e edição de discos é de facto uma excepção. No entanto, trabalhou isoladamente, sem garantias de continuação dos apoios, com interrupções forçadas pelo seu trabalho docente no CN e sem ter conseguido formar uma equipa de colaboradores, nem fundar uma instituição dedicada ao estudo da MTP.

---

<sup>274</sup> O "ideal folklorist" de Bartók deveria ter uma "erudição virtualmente enciclopédica". Devia em primeiro lugar ser um músico competente, observador e com um bom "ouvido". Deveria ter conhecimentos de folclore que lhe permitissem determinar as relações entre as músicas e os costumes. Deveria ter conhecimentos de sociologia que lhe permitissem testar as transformações a que a música tradicional é sujeita devido a mudanças na vida colectiva. Deveria ainda ter conhecimentos de história, das línguas faladas nas regiões prospectadas, de linguística, fonética e de coreografia. Deveria ainda dominar as técnicas de gravação, transcrição e análise musical. Em todos os seus procedimentos, no campo e no gabinete, deveria observar o rigor científico [Bartók 1936:10].

<sup>275</sup> Nos cartões de visita de A. Santos estava indicado ser "Professor do Conservatório Nacional" e "Membro do International Folk Music Council". O número de cartas endereçadas ao IAC em que refere esse cargo, também confirma a importância que lhe atribuía.

### 4.3. O contributo de Artur Santos para a etnomusicologia em Portugal

Artur Santos foi um dos investigadores de MTP que mais se destacou aos níveis nacional e internacional até ao final da década de 60. Efectuou as primeiras estadias de campo a partir de 1936 (Beira Baixa), cobrindo até 1944 uma parte considerável do território nacional (depois da Beira Baixa, em Trás-os-Montes, Minho, Baixo Alentejo e Beira Alta). Destas estadias de campo, resultou a edição de doze pequenas obras de música erudita, para canto e piano, baseadas em melodias de MTP ([EN 1944] e [Idem 1948]). Estas e outras obras, para canto e orquestra e para coro, escritas a partir do mesmo tipo de fontes, foram apresentadas em concerto e gravadas pela primeira vez no final dos anos 30 e repetidamente nas décadas que lhe seguiram<sup>276</sup>. Contribuíram para a divulgação da MTP junto de públicos de música erudita. Das estadias de campo resultou também um conhecimento da MTP que incluía regiões normalmente menos estudadas pelos outros investigadores deste período, como o Algarve ou o Ribatejo, a Beira Litoral ou o Douro Litoral. A comunicação que A. Santos fez no Congresso Internacional de Folclore (1947) e as palestras com Carlos Azevedo em Inglaterra comprovam o seu interesse pela MTP a nível nacional. Nestas iniciativas sobre o património musical português, A. Santos também incluiu o fado de Lisboa na sua exposição<sup>277</sup>.

Entre 1936 e 1963, A. Santos realizou trabalho de campo em várias regiões de Portugal continental (1936 a 1956), em Angola (1949) e nas ilhas Terceira, de S. Miguel, Santa Maria, Porto Santo e Madeira (1952 a 1963). A maioria dos terrenos abordados por A. Santos não tinham sido estudados anteriormente. Foi o primeiro a realizar gravações nas regiões da Lunda e Alto Zambeze, em Angola (1949) e o primeiro investigador conhecido a realizar estadias de campo nos Açores (1952 a 1960).

Artur Santos distingue-se de todos os outros investigadores de MTP pelo cuidado posto no trabalho preliminar realizado no campo, na selecção dos trechos e dos detentores da tradição que gravou. A duração das estadias de campo que realizou foi aumentando ao longo da sua carreira, chegando a durar cerca de um ano (Ilhas de Santa Maria em 1957/58 e de S. Miguel em 1959/60) ou ano e meio (Ilha da Madeira 1962/63). Isso permitiu-lhe conhecer em profundidade a música tradicional de cada região estudada e realizar escolha criteriosa de exemplos a gravar. A sua preocupação com a qualidade artística dos trechos e intérpretes

---

<sup>276</sup> As últimas interpretações das obras orquestrais documentadas, são de 1956. As últimas gravações são das canções para canto e piano interpretadas por Madalena Leal Faria e Frank Mauss, em disco compacto de 1999. Estas obras têm sido repetidamente apresentadas em concerto desde que foram escritas, no final dos anos 30.

<sup>277</sup> Nos anos 50 e 60, A. Santos gravou também vários fados na Ilha de S. Miguel.

seleccionados e com a qualidade técnica das gravações sonoras, da sua montagem e edição, teve como resultado a produção de discos etnográficos de qualidade excepcional.

Durante o seu trabalho de campo e de edição de discos, A. Santos contou apenas com a colaboração de sua esposa, Túlia Santos, também ela diplomada pelo CN. A sua colaboração foi louvada pelas autoridades locais dos Açores e, em 1962, assinou pela primeira vez um contrato com a JGF, como etnomusicóloga assistente de A. Santos no trabalho de campo na Madeira.

Em Portugal, no período em estudo, o interesse de A. Santos pela música tradicional de todo o País, foi partilhado por Armando Leça, Lopes Graça, Vergílio Pereira e Michel Giacometti, que produziram a documentação mais ampla de MTP do continente.

A. Santos em Trás-os-Montes e Armando Leça no Algarve, foram os primeiros portugueses a realizar gravações de MTP (1939). A. Santos foi ainda o primeiro investigador a editar discos etnográficos em Portugal ([JGAH 1956] e [ICPD 1956] com MTA) e o primeiro investigador português a ver as suas gravações de MTP editadas no estrangeiro ([BBC 1956] com música tradicional beirã).

Para além do estatuto que a sua obra discográfica lhe confere na disciplina, A. Santos teve um papel importante no reconhecimento oficial da etnomusicologia em Portugal e nas tentativas feitas para a instituir. A sua avaliação de projectos e obras de estudiosos, no âmbito da CE/FCG (década de 60), estabeleceu normas de qualidade para o trabalho de investigação a realizar, condicionando deste modo os estudos de MTP realizados durante a década de 60.

Em 1960, na condição de membro da CE/FCG, A. Santos integrou pela primeira vez uma equipa de trabalho com outros estudiosos de MTP. Em 1961 planeou com Lopes Graça e Jorge Dias, com a concordância de Madalena Perdigão e sob o patrocínio da FCG, o primeiro Curso de Etnomusicologia em Portugal. Este, que contaria com as colaborações importantes de Vergílio Pereira e de Ernesto Veiga de Oliveira, chegou a estar agendado, mas foi sucessivamente adiado e não chegou a realizar-se.

A. Santos tentou também, desde o início dos anos 60, que os organismos oficiais, em especial o ME através do IAC, reconhecessem a etnomusicologia e fundassem um centro de estudos de MTP. Essa primeira instituição portuguesa dedicada à etnomusicologia, foi projectada e regulamentada por A. Santos. Foi criada pelo IAC em 1964, mas teve uma existência efémera. O CEE/IAC não teve os resultados que A. Santos esperava: a formação de etnomusicólogos e, um projecto ainda mais ambicioso, a fundação de um Arquivo Sonoro semelhante aos que conheceu no estrangeiro.

Em suma, pela obra discográfica, pela obra inédita, pelos planos que tinha para a etnomusicologia, pelo reconhecimento dos seus trabalhos a nível nacional e a nível internacional, A. Santos foi, no período em estudo, uma personalidade destacada no meio musical português. O seu interesse por aspectos musicais e etnográficos, bem como os objectivos a que se propunha nas suas investigações, destacam-no como precursor da etnomusicologia actual em Portugal.

CRONOLOGIA

A. Santos (1914-1987) e a etnomusicologia (1936 - 1969)	
1935	Curso Superior de Piano e Prémio de Composição do Conservatório Nacional
1936	Curso Superior de Composição e Prémio Beethoven do Conservatório Nacional <b>Beira Baixa:</b> estadia de campo nos Concelhos da Covilhã e Fundão (Aldeia de João Pires, Alpedrinha, Castelejo, Fundão e S. Lourenço da Montaria e possivelmente outras localidades em 1936 e/ou em 1943)
1937 e 1938	Participação como pianista acompanhando Arminda Correia nas palestras com o título <i>A Canção Popular Portuguesa</i> , emitidas pela Emissora Nacional de Radiodifusão Estreia radifónica das <i>Oito Canções Populares Portuguesas</i> na EN, cantadas por Arminda Correia e dirigidas por Pedro de Freitas Branco
1938	
1939	<b>Trás-os-Montes:</b> estadia de campo com o apoio dos serviços técnicos da Emissora Nacional de Radiodifusão (Cércio, Constantim, Duas Igrejas, Especiosa, Malhadas, Miranda do Douro e possivelmente outras localidades)
1940	1º emprego como produtor de programas musicais na Emissora Nacional de Radiodifusão
1941	Contratado como professor de composição do Conservatório Nacional
1941 e 1943	Teatro Nacional de S. Carlos: estreia da <i>Suite Antiga</i> ( direcção de Pedro Freitas Branco)
1943	<b>Minho e Beira Baixa:</b> estadia de campo para a Emissora Nacional de Radiodifusão - No Minho, nos Concelhos de Amares (Carrazedo), de Terras do Bouro (S. João da Balança, S. João Campo e Vau), de Vieira do Minho (Rôssas) e de Braga (Santo Estevão de Veiga do Penso). - Na Beira Baixa, nos Concelhos da Covilhã e Fundão (recolheu documentação na Aldeia de João Pires, Alpedrinha, Castelejo, Fundão, Idanha-a-Nova, Monsanto e S. Lourenço da Montaria em 1936 e/ou em 1943)
Antes de 1944	<b>Baixo Alentejo:</b> estadia de campo (Cuba e possivelmente outras localidades)
1944	<b>Beira Alta:</b> estadia de campo (Guarda e Vila de Ações)
1945 (Nov.) a 1947 (Set.)	Bolsa do Instituto de Alta Cultura para estudar composição no estrangeiro
1947 (Maio)	<b>Oxford:</b> palestra a convite da Universidade de Oxford (Taylor Institution)
(Julho)	<b>Londres:</b> palestra a convite da English Dance and Song Society e da Anglo-Portuguese Society (Caxton Hall)
(Setembro)	<b>Londres:</b> comunicação, como Delegado Oficial do Governo Português, no Congresso Internacional de Folclore do International Folk Dance Council (a partir deste congresso denominado International Council for Traditional Music)
1947 (a 1951)	<b>Membro da Comissão Directiva do International Folk Music Council</b>
1947/48	<b>Paris:</b> bolsa do Instituto de Alta Cultura para estudar composição



1949 (Abr./Dez.)	<b>Angola:</b> estadia de campo subsidiada pela DIAMANG (Lunda e Alto Zambeze)
1951 (Junho)	<b>Lisboa:</b> Exposição sobre música tradicional de Angola no SNI
1952 (Ag./Nov.)	<b>Terceira:</b> estadia de campo subsidiada pela Junta Geral do Distrito Autónomo de Angra do Heroísmo e pelo Instituto de Alta Cultura (Angra do Heroísmo, Porto Martins, Ribeirinha, S. Sebastião e Terra Chã)
1952/53 (Nov./Mar.)	<b>S. Miguel:</b> estadia de campo subsidiada pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada e pelo Instituto de Alta Cultura (Lagoa, Lomba da Salga do Nordeste, Pilar da Bretanha, Ponta Garça, Porto Formoso, Remédios, Santa Bárbara de Santo António, Santo António da Bretanha, São Brás e Sete Cidades)
Anos 50 (1953?)	<b>Lisboa:</b> palestra no Instituto de Alta Cultura
1953 (Agosto)) (Agosto)	<b>Lisboa:</b> palestra no Museu de Arte Antiga
(Out./Nov.)	<b>S. Miguel:</b> elaboração de plano de trabalhos com o Presidente da Junta Geral do Distrito Autónomo de Ponta Delgada (Engº Pedro Cymbron Borges de Sousa)
	<b>Baarn:</b> fabrico dos discos nos estúdios da Philips na Holanda
1954 (Abril/Maio) (Maio)	<b>Amsterdão:</b> exposição sobre música tradicional de Angola no Museu dos Trópicos
	<b>Baarn:</b> sessões de trabalho nos estúdios da Philips na Holanda
	<b>Paris:</b> entrevista à Radiodifusão Francesa
1955 (Fevereiro) (Ag./Set.)	<b>Lisboa:</b> duas palestras na Philips Portuguesa
	<b>Santa Maria:</b> estadia de campo subsidiada pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada e pelo Instituto de Alta Cultura
1956 (Junho) (Agosto)	Edição de <i>O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores</i> (Terceira e de S. Miguel)
	Tivoli: <i>Suíte Antiga e Canções Populares Portuguesas</i> (direcção de Pedro Freitas Branco)
	<b>Beira Baixa e Beira Alta:</b> trabalho preliminar no campo subsidiado pela BBC
	- Na Beira Baixa, nos Concelhos de Castelo Branco (Malpica, Monsanto, S. Vicente da Beira, Sobral do Campo) e do Fundão (Aldeia de Joanes, Castelejo, Donas, Escarigo, Fundão, Lavacolhos, Silvares, Souto da Casa e Três Povos)
	- Na Beira Alta nos Concelhos de S. Pedro do Sul (Candal, Covas, Figueiredo d'Alba, Manhouce, Pouves e Vila Maior) e de Vouzela (Cambra - Santa Comba, Figueiredo das Donas, Tourelhe, Vermilhas e Vouzela)
(Outubro)	<b>S. Miguel:</b> palestra no Salão do Governo Civil
(Nov./Dez.)	<b>Beira Baixa e Beira Alta:</b> estadia de campo subsidiada pela BBC
	- Na Beira Baixa, nos Concelhos de Castelo Branco (Malpica, Monsanto, S. Vicente da Beira, Sobral do Campo) e do Fundão (Aldeia de Joanes, Castelejo, Donas, Escarigo, Fundão, Lavacolhos, Silvares, Souto da Casa e Três Povos)
	- Na Beira Alta nos Concelhos de S. Pedro do Sul (Manhouce, Pouves e Vila Maior) e de Vouzela (Cambra - Santa Comba, Figueiredo das Donas, Tourelhe, Vermilhas e Vouzela)
(data de edição - 1956)	Edição de <i>Folk Music of Portugal</i> (discos da Beira Baixa e Beira Alta)

1957 (Outubro)	<b>Edição de <i>O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores</i> (separatas da Terceira e S. Miguel)</b> <b>Terceira:</b> palestra na Junta Geral do Distrito Autónomo de Angra do Heroísmo
1957/8 (Nov./ Out.)	<b>Santa Maria:</b> estadia de campo subsidiada pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada e pelo Instituto de Alta Cultura (Almagreira, Bom Despacho Velho e Graça na freguesia de Almagreira; Santa Bárbara e Lugar do Rebentão na freguesia de Santa Bárbara; Santo Espírito, Calheta, Chameca, Glória e Malbusca na freguesia de Santo Espírito; São Pedro e Paúl de S. Pedro na freguesia de S. Pedro; Vila do Porto e Santana na freguesia de Vila do Porto)
1958 (Outubro)	<b>Terceira e S. Miguel:</b> sessões de lançamento dos discos editados em 1956
1959 (Janeiro) (Março/Maio)  (Junho)	<b>Sócio Honorário do Instituto Histórico da Ilha Terceira</b> <b>Madeira e Porto Santo:</b> trabalho preliminar subsidiado pela Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal e pelo Instituto de Alta Cultura <b>Sócio Honorário da Juventude Musical Portuguesa</b>
1959 (Ag.) a 1960 (Jun.)     1960 1960 (pelo menos até 1968)	<b>S. Miguel:</b> estadia de campo subsidiada pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada e pelo Instituto de Alta Cultura (Achadinha, Água Retorta, Algarvia, Capelas, Faial da Terra, Fenais da Ajuda, Ginetes, Livramento, Lomba da Loução, Lomba da Maia, Lomba do Cavaleiro, Lomba do Pomar, Maia, Pedreira do Nordeste, Pico Vermelho da Bretanha, Ponta Garça, Porto Formoso, Povoação, Relva, Ribeira Seca, S. Pedro Nordestino, Terra Chã, Vila do Nordeste e Vila Franca do Campo) Envio de colecções de discos dos Açores para centros culturais de 28 Países Palestra em S. Miguel <b>Membro da Comissão de Etnomusicologia da Fundação Calouste Gulbenkian</b>
1962/63 (Mar./Ag.)  1963 (Out./Nov.)  (Nov)	<b>Madeira:</b> estadia de campo subsidiada pela Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal e pelo Instituto de Alta Cultura <b>Edição de <i>O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores</i> (discos de Santa Maria)</b> <b>Baarn:</b> fabrico dos discos nos estúdios da Philips na Holanda <b>Amsterdão, Bruxelas e Paris:</b> visita a centros de estudos (Museu dos Trópicos, Cercle d'Études Ethnomusicologiques e Museu do Homem) <b>Lisboa:</b> programa televisivo na RTP
1964 (Julho) (Novembro) (pós Nov. 1964) (1964 a 1968?)	<b>Lisboa:</b> palestra no Museu de Arte Antiga <b>Santa Maria:</b> palestra e entrevista radiofónica no Clube Asas do Atlântico <b>S. Miguel:</b> repetição da palestra realizada em Santa Maria <b>Membro do Centro de Estudos Etnomusicologia do Instituto de Alta Cultura</b>
1965 (Jul)	<b>Edição de <i>O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores</i> (S. Miguel 2ª série)</b> Fim da última equiparação a bolseiro concedida pelo Instituto de Alta Cultura
1966 (Fev)	<b>Director do Centro de Estudos Etnomusicologia do Instituto de Alta Cultura</b>
1968	Seleccção de gravações de Vergílio Pereira para edição (para a Fundação Calouste Gulbenkian)
1969 (Dez)	Morte de Tília Santos

Nas décadas de 70/80 A. Santos exerceu os cargos de:

- **Professor de Composição do Conservatório Nacional** (até 1980)
- **Vice Presidente da Sociedade Portuguesa de Autores** (1977/79)
- **Membro do Conselho Nacional da Música** (1980)

Em 1982 foi-lhe concedido o título de **Sócio Honorário da SPA**.

## BIBLIOGRAFIA

A bibliografia inclusa, foi dividida em bibliografia geral, bibliografia sobre música tradicional portuguesa, bibliografia com referências a Artur Santos, bibliografia em que Artur Santos colaborou, artigos de imprensa sobre A. Santos e correspondência.

### Bibliografia geral

Adler, Guido

- 1885 "Umfang, Method und Ziel der Musikwissenschaft" In *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1 [Trad. Erica Mugglestone, "Scope, Method and Aim of Musicology" In *Yearbook for Traditional Music* 13, 1984:1-21]

Alves, Vera Marques

- 1997 "Os Etnógrafos Locais e o Secretariado da Propaganda Nacional. Um Estudo de Caso" In *Etnográfica, Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*, Vol. 1 N.º 2, pp. 237-57,

Bartók, Béla

- 1936 "Why and How Do We Collect Folk Music?" In Benjamin Suchoff (coord. ed.), *Béla Bartók. Essays*. New York: St. Martin's Press, 9-24 [1ª ed. 1976] (ver tradução espanhola [Bartók 1979])  
1979 *Béla Bartók. Escritos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores (edição póstuma, com "Introdução" de Roberto V. Raschella e "Prefácio" de Zoltán Kodály).

Blacking, John

- 1977 "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change" In *Yearbook of the IFMC* 9, pp. 1-26.

Bohlman, Philip V. e Nettl, Bruno

- 1991 *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Braga, (Joaquim) Teófilo (Fernandes)

- 1869 *Cantos Populares do Archipélago Açoriano*. Porto: Typografia Livraria Nacional,

Brito, Manuel Carlos de

- 1984 "Musicology in Portugal since 1960" In *Acta Musicológica* Vol. 61, pp. 29-47. [refere Artur Santos]

Cabral, João de Pina

1991 *Os Contextos da Antropologia*, Col. Memória e Sociedade. Lisboa: Bertrand Brasil.

Castelo-Branco, Salwa el-Shawan

1985 "Algumas Perspectivas sobre a Etnomusicologia e a Educação Musical em Portugal" In *APEM Boletim* 46 (Jul/Set), pp. 18-19.

1987 "Reflexões sobre mudança musical" In *APEM Boletim* 52 (Jan/Mar), pp. 18-19.

1996 *Portugal e o Mundo. O Encontro de Culturas na Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Christensen, Dieter

1991 "Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalisation of Comparative Musicology" In Nettl e Bohlman (eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Christensen, Dieter e Reinecke, H.P.(eds.)

1973 *Hornbostel Opera Omnia*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Côrtes-Rodrigues, Armando

1968 "Açores" In Fernando de Castro Pires de Lima, *A Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar*. Lisboa: Editorial Verbo, Vol. 1, pp. 118-320. (com uma transcrição musical de Artur Santos)

Elschek, Oskár

1991 "Ideas, principles, Motivations and results in Eastern European Folk-Music Research" In Nettl e Bohlman (eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Feld, Steven e Fox, Aaron A.

1994 "Music and Language" In *Annual Review of Anthropology* 23, pp. 25-53.

Freitas Branco, Jorge

1986 "Cultura como Ciência? Da Consolidação do Discurso Antropológico à Institucionalização da Disciplina" In *Revista Ler História* 8, pp. 75-101.

1999 "A fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal" In *Etnográfica, Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*, Vol. 3 N.º 1, pp. 23-47.

Garrett, Almeida

1843 *Cancioneiro e Romanceiro Geral* Vol. 1 e 2 (Vol. 3 publicado em 1851) Lisboa: Editorial Estampa. (três volumes reeditados em 1983),

Gaspar, Jorge

- 1993 *As Regiões Portuguesas*. Lisboa: Ministério do Planeamento e da Administração do Território, Secretaria de Estado do Planeamento e do Desenvolvimento Regional.

Haywood, Charles

- 1972 "Editor's Introduction. Ralph Vaughan Williams and Maud Karpeles" In *Yearbook of the International Folk Music Council* 1, pp. 5-8.

Herder, Johann Gottfried

- 1784 *Outlines of a Philosophy of the History of Man*. Berlin.

Herskovits, Melville; Redfield, Robert e Linton, Ralph

- 1963 "Memorandum for the Study of Acculturation" In *American Anthropologist* 28, pp. 149-152.

Hornbostel, Erich Maria von

- 1903 "Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft" (e trad. de Ray Giles "On the Significance on the Phonograph for Comparative Musicology") In Christensen e Reineck.(eds.), *Hornbostel Opera Omnia*. The Hague: Martinus Nijhoff (1973), pp. 183-202.
- 1905 "Die Probleme der vergleichende Musikwissenschaft" (e trad. de Richard Campbell "The problems of Comparative Musicology") In Christensen e Reinecke (eds.), *Hornbostel Opera Omnia*. The Hague: Martinus Nijhoff (1973), pp. 247-270.

Hornbostel, Erich von e Sachs, Curt

- 1914 "Systematik der Musik Instrumente", *Zeitschrift für Eihnologie* 40.

Karpeles, Maud

- 1969 "The International Music Council. Twenty-One Years" In *Yearbook of the IFMC* 1, pp. 14-32.  
(refere Artur Santos)

Kartomi, Margaret J.

- 1981 "The Processes and Results of Musical Culture Contact. A Discussion of Terminology and Concepts" In *Ethnomusicology* 25, pp. 227-249.

Kastner, Macario Santiago

- 1960 "Veinte Años de Musicología en Portugal" In *Acta Musicológica* Vol. 32, Fasc. 1, pp. 1-11.  
(refere Artur Santos)

Kodály, Zoltán

- 1906 "Hungarian Folk Songs" In Sarolta Kodály (ed. 1974), *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. Londres: Boosey and Hawkes, pp. 9-10 (tradução inglesa de Lili Halápad e Fred Macnicol de Ferenc Bónis (ed.), *Visszatekintés*. Budapeste: Zeneműkiadó. 1964)
- 1939 "What is Hungarian Music?" In *The Selected Writings of Zoltán Kodály*, pp. 28-33.
- 1956 "Bartók the Folklorist" In *The Selected Writings of Zoltán Kodály*, pp. 102-108.

Kunst, Jaap

- 1951 *Ethno-musicology*. The Hague: Martinus Nijhoff.

MA/UC

- 1995 *Estudo do Património Cultural da ex-Companhia de Diamantes de Angola*. Coimbra: MA/UC.  
(refere Artur Santos)

Martí, Josep

- 1997 "Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain" In *Yearbook for Traditional Music* 29, pp. 107-140.

Merriam, Alan

- 1960 "Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field" In *Ethnomusicology* 4, pp. 107-114.
- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanstone (Illinois): Northwestern University Press.
- 1977 "Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology. An Historical Theoretical Perspective" In *Ethnomusicology* 21, pp. 189-204.

Myers, Helen

- 1992 *Ethnomusicology. An Introduction*. Nova Iorque e Londres: W.W. Norton & Comp.
- 1993 *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*. Nova Iorque e Londres: W.W. Norton & Company.

Nettl, Bruno

- 1965 *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- 1992 "Recent Directions in Ethnomusicology" in Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology. An Introduction*. Nova Iorque e Londres: W.W. Norton & Comp., pp. 375-400.

Nettl, Bruno e Bohlman, Philip V. (ver Bohlman e Nettl)

Pacheco, Carneiro

- s.d. *Cartilha da União Nacional. Doutrina Nacionalista (Publicação aprovada pelo Doutor Salazar)*. Lisboa: s.ed.

Reinecke, H.P e Christensen, Dieter (eds.) (Ver Christensen e Reinecke)

Rosas, Fernando (coord.)

1992 *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, In Joel Serrão e A.H. Oliveira Marques(dir.), *Nova História de Portugal* Vol. XII. Lisboa: Editorial Presença.

Sachs, Curt

1940 *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton.

Sachs, Curt e Hornbostel, Erich von (Ver Hornbostel e Sachs)

Schaeffner, André

1936 *Origines des Instruments de Musique*. Paris.

SPN

s.d. *A Fé e o Império*. Lisboa.

Vasconcelos, João

1997 "Tempos Remotos: A Presença do Passado na Objectificação da Cultura Local" In *Etnográfica. Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*, Vol. 1 N.º 2, pp. 213-35.

Vasconcelos, José Leite de

1901 *Esquisse d'une Dialectologie Portugaise*. Paris: Aillaud.

1933 *Etnografia Portuguesa. Tentame de Sistematização* (Vol. 1). Lisboa: Imprensa Nacional  
(Vols. 1- 9 foram publicados em 1936, 1941, 1958, 1967, 1975, 1980, 1982 e 1985).

Vilhena, Júlio

1946 *Publicações Culturais da DIAMANG*. Lisboa: DIAMANG.

Travassos, Elizabeth

1997 *Os Mandarins Milagrosos. Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*, Coleção Antropologia Social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.



## Bibliografia sobre música tradicional portuguesa

Andrade, Júlio

1957 "A Chamarrita." *Boletim do Núcleo Cultural da Hora* 1 (2), pp. 97-106.

Armstrong, Lucile

1940 *Dances of Portugal*. London: Max Parrish & Company.

Arroio, António

1913 "Sobre as Canções Populares Portuguesas e o modo de fazer a sua colecta" In Pedro Fernandes Thomás, *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*. Coimbra: Typographia França Amado.

Bonito, Portério Rebelo

1950 "Análise Musical" In Vergílio Pereira, *Cancioneiro de Cinfães*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

1957 "Do Cancioneiro Popular de Resende. Notas Monográficas. Considerações Gerais e Estudo Musico-Poético" In Vergílio Pereira, *Cancioneiro de Resende*. Porto: J. P. Douro Litoral.

1963 "Pregões do Porto" In *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto* 26 (1-2), pp. 117-49.

Câmara, José Manuel Bettencourt da

1980 *Música Tradicional Açoriana: A Questão Histórica*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência. (refere Artur Santos)

Carneiro, Alexandre Lima

1942 *Cancioneiro de Monte Córdova*. Porto.

Castelo-Branco, Salwa el-Shawan

1992 "Safeguarding Traditional Music in Contemporary Portugal" In *The Worlds of Music, Musics of the World*, pp. 177-90.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Toscano, Manuela

1988 "In Search of a Lost World. An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal" In *Yearbook for Traditional Music* 20, pp. 158-92. (refere Artur Santos)

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Cruz, Cristina Brito da; Lima, M<sup>a</sup> João e Ribeiro, Jorge Castro

[em preparação] "Audio Report: Ethnographic Recording in Portugal"

Cordeiro, Adelino

1938 *Economia, Cantos Populares e Costumes de Penamacôr*. Castelo Branco: Tipografia Portela Feijão.

Correia, Diogo

1938 *Cantares de Malpica. Canções do Natal, do Entrudo, da Quaresma, da Páscoa, da Ceifa, de S. João e Outras*. Lisboa: Livraria Enciclopédica de João Bernardo.

Côrtes-Rodrigues, Armando

1927 "As Festas do Espírito Santo na Ilha de S. Miguel" In *Arquivo dos Açores* 14, pp. 291- 311.

1968 "Açores" In Fernando de Castro Pires de Lima, *A Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar*. Lisboa: Editorial Verbo, Vol. 1, pp. 118-320.

1982 *Cancioneiro Geral dos Açores*. Vols. 1-3. Angra Heroísmo: DRAC.

1987 *Romanceiro Popular Açoriano*. Ponta Delgada: ICPD

Costa, Francisco Carreiro da

1957 "As Festas do Espírito Santo nas Ilhas dos Açores. Breve Notícia a seu Respeito em cada uma das Ilhas do Arquipélago" In *Insulana*, Vol. 13, pp. 26-7.

1959 *Viola de Arame e Balhos Açorianos*. Ponta Delgada.

1978 *Esboço Histórico dos Açores*. Ponta Delgada: Instituto Universitário dos Açores.

Delgado, Manuel Joaquim

1980 *Subsídio para o Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo. Comenário, Recolha e Notas*. Vols. 1-2 (2ª ed.). Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica (1ª ed. 1955).

Dias, Jaime Lopes

1937 *Einografia da Beira. O que a Nossa gente Canta seguido de Antologia do Cancioneiro Musical da Beira Baixa*. Vol. 4. Lisboa: Ferin (2ª ed. 1971).

1948 *Einografia da Beira. Lendas, Contos, Romances, Costumes, Indústrias Regionais, Tradições, Crenças e Superstições*. Vol. 7. Lisboa: Ferin.

Dias, Jorge

1948 *Vilarinho das Furnas. Uma Aldeia Comunitária*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. (facsimile da 1ª ed. Editado em 1981).

Dias, Jorge e Margot Dias

1953 *A Encomendação das Almas*. Porto: Imprensa Portuguesa.

Dias, Margot

1986 *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical

Fraga, José Luís de (Pe.)

1963 *Cantares Açorianos*. Angra do Heroísmo: União Gráfica Angrense.

Freitas Branco, Jorge e Oliveira, Luísa Tiago de

1993 *Ao Encontro do Povo I. A Missão*. Oeiras: Celta Ed. Lda.

1994 *Ao Encontro do Povo II. A Coleção*. Oeiras: Celta Ed. Lda.

Gallop, Rodney

1933a "The Folk Music of Portugal 1" In *Music and Letters* Vol. 14 No. 3, pp. 222-31

1933b "The Folk Music of Portugal 2" In *Music and Letters* Vol. 14 No. 4, pp. 343-55.

1934 "The Folk Music of Eastern Portugal" In *The Musical Quarterly* 20, pp. 96-106.

1935 "The Development of Folk-Song in Portugal and the Basque Country" In *Proceedings of the Musical Association*, pp. 61-80.

1936a *Portugal, a Book of Folk Ways*. Cambridge: The University Press.

1936b *Cantares do Povo Português*. Lisboa: IAC.

Gama, Eurico

1954 "Os Pregões de Elvas" In *Separata da Revista Ocidente*. Lisboa: Ed. de Álvaro Pinto.

Giacometti, Michel e Fernando Lopes Graça

1981 *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo dos Leitores. (tem lista da discografia de Artur Santos)

Giga, Idalete

1989 "O Espólio Etnomusicológico de Vergílio Pereira" In *APEM Boletim* 62 (Jul./Set.), pp. 51/3.

Graça, Fernando Lopes

1984 "A Música em Portugal. Breve notícia histórica" In *Obras Literárias. Opúsculos*. Vol. 3 (2ª ed) pp. 155-171.

Lisboa: Caminho [Publicado em 1968 no *Dicionário da História de Portugal* de Joel Serrão, com o título "A música e os músicos"]

1989a "Sobre o Cancioneiro Minhoto de Gonçalo Sampaio" In *Obras Literárias. A Música Portuguesa e os seus Problemas*, Vol. 2 pp. 139-147 (2ª ed.). Lisboa: Caminho [1ª ed. 1959. Artigo escrito em 1945]

1989b "Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa" In *Obras Literárias. A Música Portuguesa e os seus Problemas*, Vol. 2 pp. 101-115 (2ª ed.). Lisboa: Caminho [1ª ed. 1959. Palestra realizada em 1949 na Academia de Amadores de Música]

1989c "Uma experiência de prospecção folclórica" In *Obras Literárias. A Música Portuguesa e os seus Problemas*, Vol. 2 pp. 157-176. (2ª ed.). Lisboa: Caminho [1ª ed. 1959. Artigo escrito em 1953]

1989d "Notas para o possível ideário do folclorista musical português" In *Obras Literárias. A Música Portuguesa e os seus Problemas*, Vol. 2 pp. 135-137. (2ª ed) Lisboa: Caminho [1ª ed 1959. Artigo escrito em 1957]

1991 *A Canção Popular Portuguesa*. (4ª ed.). Lisboa: Caminho [1ª ed. 1953; 2ª ed. 1973; 3ª ed. s.d.]

Graça, Fernando Lopes e Giacometti, Michel (Ver Giacometti e Graça)

Joyce, António

- 1939 "Relatório do Júri Provincial da Beira Baixa. Acerca das Canções Populares de Monsanto e Paúl", In *Ocidente* 4, pp. 99-121, 276-296 e 445-466.

Lacerda, Francisco

- 1935 *Cancioneiro Musical*. Lisboa: Junta de Educação Musical.

Leça, Armando

- 1922 *Da Música Portuguesa*. Lisboa: Lumen  
1940 *Música Popular Portuguesa*. Porto: Ed. Domingos Barreira.

Lima, Fernando de Castro Pires de

- 1968 *A Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar* Vol. 1. Lisboa: Editorial Verbo.

Martins, Firmino (Pe.)

- 1938 *Folklore do Concelho de Vinhais* Vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional.

Marvão, António (Pe.)

- 1955 *Cancioneiro Alentejano. Corais Majestosos, Coreográficos e Religiosos do Baixo Alentejo*. Braga: Minerva Comercial.  
1966 *Origens e Características do Folclore Musical Alentejano. Estudo Feito à Base do Cancioneiro Alentejano*. Cucujães: Ed. do Autor.

Mello, Adelino António Neves e

- 1872 *Músicas e Cantigas Populares Colligidas da Tradição*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Mello, Pedro Homem de

- 1971 *Folklore*. Lisboa: Ática.

Neves, César e Campos, Gualdino

- 1893 *Cancioneiro de Músicas Populares* Vol. 1. Porto: Typographia Ocidental.  
1895 *Cancioneiro de Músicas Populares* Vol. 2. Porto: Imprensa Editoria.  
1898 *Cancioneiro de Músicas Populares* Vol. 3. Porto: Imprensa Editoria.

Pereira, Vergílio

- 1950 *Cancioneiro de Cinfães*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.  
1957 *Cancioneiro de Resende*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.  
1959 *Cancioneiro de Arouca*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

Pestana, Eduardo António

1965 *Ilha da Madeira. Folclore Madeirense*. Vol. 1. Funchal: Câmara Municipal do Funchal.

Pombinho Jr., J.A.

1964 "Cantares Populares de Portel" In *Eihnos* 4, pp. 115-38.

Purcell, Joanne

1970 "A Riqueza do Romanceiro e Outras Tradições Orais das Ilhas dos Açores" In *Separata da Revista Atlântida* Vol. 14 N.º 4-5, pp. 221-252 (Exemplar consultado tem dedicatória a A. Santos datada de 16/2/1971).

Sampaio, Gonçalo

1940 *Cancioneiro Minhoto*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.

Santos, Carlos M.

1937 *Tocares e Cantares da Ilha*. Funchal: Empresa Madeirense Ed.

Schindler, Kurt

1941 *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute.

Soares, José Belarmino

1959 "Subsídios para o Futuro Cancioneiro Penafidense" In *Boletim da Comissão de Etnografia e História* 4, 9ª Série, pp. 729-50.

Thomás, Pedro Fernandes

1896 *Canções Populares da Beira*. Figueira da Foz: Imprensa Lusitana (2ª ed. 1923).

1913 *Velhas Canções e Romances Populares*. Coimbra: França Amado.

1919 *Cantares do Povo*. Coimbra: França Amado.

Vasconcelos, José Leite de

1896 "Prefácio" In Pedro Fernandes Thomás, *Canções Populares da Beira*. Figueira da Foz: Imprensa Lusitana (2ª ed. 1923).

Veiga de Oliveira, Ernesto

1982 *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: FCG (1ª ed. 1964)

1986 *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*. Lisboa: FCG. (refere A. Santos)

2000 *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: FCG e Museu Nacional de Etnologia (reedição de [Veiga de Oliveira 1982] e [Idem 1986] numa mesma publicação)

## Bibliografia com referências a Artur Santos

Da bibliografia com referências a A. Santos em seguida listada, salientam-se pela importância que tiveram nesta dissertação de mestrado as recensões de discos ([Freitas Branco 1961:553/4], [Idem 1962:s.pp.] e [Matos 1960:156]), as homenagens póstumas ([AAVV 1987] e [Pires 1986]), o artigo que o refere na qualidade de membro da Comissão Directiva do YFMC [Karpeles 1969:14/32], a publicação sobre a DIAMANG que contextualiza o seu trabalho no plano de actividades culturais da companhia [MA/UC 1995], os boletins do IHIT listados (com referências elogiosas do Dr. Luís da Silva Ribeiro aos trabalhos na Ilha Terceira), as revistas Insulana do ICPD (com informação sobre os trabalhos nas Ilhas de S. Miguel e de Santa Maria, incluindo notícias da edição dos discos, com listagem de faixas gravadas, listagem de Países para onde foram enviados e registos notariais de direitos de autor) e os *Relatórios do Presidente* da FCG (que referem as participações de A. Santos na CE/FCG entre 1960 a 1968 e como Consultor do Serviço de Música até 1974), relativos a 1955/9 [Perdigão 1959] e aos triénios 1960/2 [Idem 1962], 1962/65, 1965/68 e 1969/71 [Idem 1971] e 1971/4 [Idem 1974].

### AAVV

1987 "Artur Santos" In *APEM Boletim* 55 (Out./Dez.), pp. 5-8 (coleção de textos de Madalena Perdigão, Maria Amélia Abreu, Maria de Lurdes Martins, Fernanda Mella, Filipe Pires, Luís Francisco Rebelo e José Bon de Souza).

### Braga Santos, Joly

s.d. "Artur Santos" In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa e Rio de Janeiro: Ed. Enciclopédia. Vol. 27, pp. 344. (Edição posterior a 1951)

### BBC

1956 *Relatório da Expedição da BBC a Portugal* (Inédito. Tradução Secr. Comissão Cultural Luso-Americana).

### Brito, Manuel Carlos de

1984 "Musicology in Portugal since 1960" In *Acta Musicológica* Vol. 61, pp. 29-47.

### Câmara, José Manuel Bettencourt da

1980 *Música Tradicional Açoriana: A Questão Histórica*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência.

### Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Toscano, Manuela

1988 "In Search of a Lost World. An Overview of Documentation and Research on the Traditional Music of Portugal" In *Yearbook for Traditional Music* 20, pp. 158-92.

CN

1954 *Boletim do Conservatório Nacional* Vol. 1, N.º 1-4. Lisboa: CN.

1954 *Boletim do Conservatório Nacional* Vol. 2, N.º 1-4. Lisboa: CN.

Freitas Branco, João de

1961 "Folclore Açoriano" In *Arte Musical, Órgão da JMP* Ano 29 (Dez), N.º15, pp. 553/4

1962 "Gravações de Música Portuguesa" In *Arte Musical, Órgão da JMP* Ano 30 (Nov), N.º 18, s.pp.

Giacometti, Michel e Fernando Lopes Graça

1981 *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo dos Leitores. (tem lista da discografia de Artur Santos)

Graça, Fernando Lopes

1984 "A Música em Portugal. Breve notícia histórica" In *Obras Literárias. Opúsculos*. Vol. 3 (2ª ed.). Lisboa: Caminho [Publicado pela primeira vez no *Dicionário da História de Portugal* de Joel Serrão, onde figura com o título "A música e os músicos"].

Graça, Fernando Lopes e Borba, Tomás

1958 "Artur Santos" In *Dicionário de Música (Ilustrado)* II. Lisboa: Ed. Cosmos.

DIAMANG

1951 *Missão Folclórica do Prof. Artur Santos à Lunda e Alto Zambeze. Exposição Realizada no Secretariado Nacional de Cultura Popular e Turismo*. Lisboa: DIAMANG.

ICPD (com indicação de paginação apenas para os textos citados na dissertação)

1957 *Insulana* Vol. 13, pp. 410/2, 432.

1958 *Insulana* Vol. 14.

1959 *Insulana* Vol. 15, pp. 174

1960 *Insulana* Vol. 16, pp. 160

1961 *Insulana* Vol. 17.

1963 *Insulana* Vol. 19.

1964 *Insulana* Vol. 20, pp. 205/6 e 296.

1966 *Insulana* Vol. 22.

IHIT (com indicação de paginação apenas para os textos citados na dissertação)

1952 *Boletim do IHIT*, Vol. 10.

1953 *Boletim do IHIT*, Vol. 11, pp. 273/4.

1957 *Boletim do IHIT*, Vol. 15.

1958 *Boletim do IHIT*, Vol. 16.

INET

[em preparação] *Discos etnográficos com MTP* (base de dados que inclui listagem de faixas editadas)

Karpeles, Maud

1969 "The International Music Council. Twenty-One Years" In *Yearbook of the IFMC* 1, pp. 14-32.

Kastner, Macario Santiago

1960 "Veinte Años de Musicología en Portugal" In *Acta Musicológica* Vol. 32, Fasc. 1, pp. 1-11.

Matos, Manuel García

1960 "Review of O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores" In *International Folk Music Journal* pp. 156.

MA/UC

1995 *Estudo do Património Cultural da ex-Companhia de Diamantes de Angola*. Coimbra: MA/UC.

Perdigão, José de Azevedo

1959 *Relatório do Presidente da FCG* (Jul. 1955/Dez 59), Vol. 1. Lisboa: FCG.

1962 *Relatório do Presidente da FCG* (Jan. 60/Dez 62), Vol. 2. Lisboa: FCG.

1971 *Relatório do Presidente da FCG* (Jan. 63/Dez 65, Jan. 66/Dez 68 e Jan. 69/Dez 71), Vol. 3. Lisboa: FCG.

1974 *Relatório do Presidente da FCG* (Janeiro de 1972 a Dezembro de 1974), Vol. 6. Lisboa: FCG.

Pires, Luís Filipe

1986 "Um Grande Artista Ignorado" In *Revista da SPA*, pp. 23.

Redinha, José

1984 *Instrumentos Musicais de Angola. Notas históricas e etno-sociológicas da música angolana*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra.

Ribeiro, Luís da Silva

1982 *Obras I. Etnografia Açoriana*. Angra do Heroísmo: IHIT e DREC.

1983 *Obras II. História*. Angra do Heroísmo: IHIT e DREC.

Veiga de Oliveira, Ernesto

1986 *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*. Lisboa: FCG.

2000 *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: FCG e Museu Nacional de Etnologia.



## Bibliografia em que Artur Santos colaborou

Em publicações, confirmou-se ter apenas escrito notas de programas ([Palestra em Oxford e Londres. Azevedo e Santos. 1947], [Concertos no S. Carlos 1941 e 43], [Exposição no SNI. 1951], [Concertos no Tivoli 1956]) e os folhetos que acompanham as colecções dos discos etnográficos dos Açores.

A. Santos colaborou em publicações de outros autores, fazendo uma transcrição musical de um trecho gravado por si nos Açores [Côrtes-Rodrigues 1968], revendo as transcrições feitas por Domingos Morais, de faixas gravadas por A. Santos nos Açores em [Veiga de Oliveira 1986] e [Idem 2000] e dando informações sobre os trabalhos que tinha realizado nas Beiras e Açores [Câmara 1980]. As outras publicações indicadas listadas não foram encontradas, aparecendo no entanto referidas nos currículos.

Côrtes-Rodrigues, Armando

1968 "Açores" In Fernando de Castro Pires de Lima, *A Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar*. Lisboa: Editorial Verbo, Vol. 1, pp. 118-320.

DIAMANG

1951 *Missão Folclórica do Prof. Artur Santos à Lunda e Alto Zambeze. Exposição Realizada no Secretariado Nacional de Cultura Popular e Turismo*. Lisboa: DIAMANG.

EN

1944 *Álbuns da Música Portuguesa. Canções Populares Portuguesas*, Vol. I. Lisboa: GEM/EN.

1948 *Álbuns da Música Portuguesa. Canções Populares Portuguesas*, Vol. II. Lisboa: GEM/EN.

s.a.

1956 *Folk Songs of Europe*. Londres: Novello and Company. [não localizado]

s.a.

1964-67 *Music Workshops*. Londres: School Broadcasting Council. [não localizado]

s.a.

1965 *The Penguin Book of Christmas Carols*. Middlesex: Penguin Books. [não localizado]

Veiga de Oliveira, Ernesto,

1986 *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*. Lisboa: FCG.

2000 *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: FCG e Museu Nacional de Etnologia.

Vetterl, Karel

1966 *A Select Bibliography of European Folk Music*. Instituto de Etnografia e Folclore da Academia das Ciências da Checoslováquia. Praga: State University Press.

## Artigos de imprensa sobre Artur Santos

Os artigos de imprensa sobre a obra etnomusicológica de A. Santos e a sua actividade como pianista e compositor, são mais de uma centena (1924 e 1964) e foram arquivados por A. Santo. Foram ainda encontrados dezenas de artigo de carácter etnográfico sobre os Açores que não foram analisados.

- (1924) "Artur Santos. Um Maestro de 10 anos de Idade". [Recorte de jornal. 1924]
- 1935/07/14 "Novo Pianista". (recorte de jornal)
- 1941/06/12 "Tomou Posse um Novo Professor do Conservatório Nacional". *Diário de Lisboa*
- 1941/06/13 "No Conservatório Nacional. Tomou Ontem Posse um Novo Professor". *A Voz*
- 1941/11/28 "Música" (L.F.B.). *O Século*
- 1945/03/17 "Música" (S.F.). *Diário Popular*
- 1945/03/17 "Espectáculos" (Ruy Coelho). *Diário de Notícias*
- 1947/05/04 "Conferência em Oxford sobre Assuntos Portugueses". (recorte de jornal)
- 1948/03/31 "Musiciens Portugais. Stella Tavares" (Marc Pincherle). *Paris Presses*
- 1951/06/24 "É Notável a Exposição de Fotos de Costumes Angolanos e Moçambicanos Inaugurada no SNI".  
*Diário da Manhã*
- 1951/06/30 "Uma Exposição Notável" (T.M.). *A Semana*
- 1951/07/08 "Artur Santos. Pedagogo e Musicógrafo" (A. Lopes de Oliveira). *Novidades. Letras e Artes* (Nas Colmeias da Arte) N.º 4
- 1951/07/14 "A Arte e o Folclore no Ultramarino Português". *Século Ilustrado*
- 1952/06/04 "Instituto Histórico da Ilha Terceira". *A União*
- 1952/10/25 "Professor Artur Santos". *Diário Insular*
- 1952/10/31 "O Professor Artur Santos e o Folclore Musical Micaelense". *Açores*
- 1952/11/04 "A Fixação Sonora do Folclore Regional pelo Professor Artur Santos". *Diário Insular*
- 1952/11/04 "Professor Artur Santos". *A União*
- 1952/11/05 "Preciosas Considerações sobre o Folclore Musical da Ilha Terceira pelo Professor Artur Santos".  
*Diário Insular*
- 1952/11/05 "Chega a esta Cidade o Professor Artur Santos que Vem Proceder à Recolha Rigorosa do Nosso Folclore Musical". *Correio dos Açores*
- 1952/11/06 "O Professor Artur Santos e o Folclore Regional". *A União*
- 1952/11/08 "O Musicista Artur Santos Vem a S. Miguel Recolher o Nosso Folclore Musical". *A Ilha*
- 1952/11/20 "O Folclore Regional e a Visita aos Açores do Professor Artur Santos". *Açores*
- 1953/01/03 "Balanço das Actividades Históricas e Etnográficas nos Açores em 1952 pelo Dr Carreiro da Costa (Palestra Proferida no Emissor Regional dos Açores)". *A Ilha*
- 1953/01/25 "Editorial". *Correio dos Açores*
- 1953/03/08 "A Recolha do Folclore Musical Micaelense. Professor Artur Santos". *Correio dos Açores*
- 1953/03/08 "Professor Artur Santos". *Açores*

- 1953/11/07 "Radio en Televesie. Ontmoeting met Prof. Santos". *Nieuwe Rotterdamse Courant*  
(Trad. Título: Rádio e Televisão. Encontro com o Prof. Artur Santos)
- 1954 /05/01 "Muziek uit Angola" *Elseviers*  
(Trad. Título: Música de Angola).
- 1954 /05/01 "Fotos's van Oost Angola". *Maandelijkse Medelingen*  
(Trad. Título: Fotos do Leste de Angola)
- 1954 /05/04 "Muziek en foto's uit Angola. Werk van Portugese Musicoloog enige Dagen in Tropenmuseum Geëxposeerd". *Algemeen Handelsblad van Dinsdag* (Trad. Título: Trabalho de um Musicólogo Português Exposto durante alguns Dias no Museu dos Trópicos)
- 1954 /05/05 "Muziek en dans in Angola". *De Maasbode*  
(Trad. Título: Música e Dança em Angola)
- 1954 /05/05 "Foto's over Negermuziek in Angola". *Het Vrije Volk*  
(Trad. Título: Fotografias acerca da Música dos Negros em Angola)
- 1954 /05/06 "Prof. Santos". *Donderdag*.
- 1954 /05/06 "Prof. Santos". *Trouw*.
- 1954 /05/19 "Música Indígena de Angola na Holanda". *Diário da Manhã*
- 1954 /05/19 "Portugal no Estrangeiro". *Novidades*
- 1954 /06/03 "A Caminho da Fundação do Arquivo Nacional da Música Popular. Recolher e Gravar as Canções Populares do Folclore Português - Eis a Útil Tarefa a que se Tem Dedicado o Professor Artur Santos". *Diário de Notícias*
- 1954 /07/13 "A Caminho da Fundação do Arquivo Nacional da Música popular. Recolher e Gravar as Canções Populares do Folclore Português - Eis a Útil Tarefa a que se Tem Dedicado o Professor Artur Santos". *Diário Popular*
- 1955/03/02 "Uma Lição do Professor Artur Santos sobre o Folclore da Terceira e S. Miguel". *Diário Popular*
- 1955/03/09 "Constituiu Extraordinário Sucesso a Apresentação em Lisboa do Folclore Terceirense e Micaelense Recolhido e Gravado pelo Prof. Artur Santos". *Diário Insular*
- 1956/11/11 "O Folclore da Beira Baixa e a BBC". *Beira Baixa*
- 1956/11/16 "O Professor Artur Santos Estuda o Cancioneiro da nossa Região". *Notícias de Vouzela*
- 1956/12/16 "O Cancioneiro da nossa Região Gravado para a BBC". *Notícias de Vouzela*
- 1957/02/28 "Registo Oficial dos Discos da Antologia Sonora *O Folclore Musical das Ilhas dos Açores*".  
*Diário do Governo*
- 1957/09/13 "Concert de Musique Symphonique Portugaise. À Beaulieu". *Gazette de Lausanne*
- 1957/10 "Nota da Semana". *Açores*
- 1957/10/26 "No Governo Civil. Alcançou Assinalável Exito a Apresentação pelo Professor Artur Santos das Gravações da 1ª Campanha de Investigação e Recolha do Cancioneiro Musical Açoriano, na Parte Referente ao nosso Distrito". *Diário dos Açores*
- 1957/10/27 "A palestra do Sr. Professor Artur Santos no Salão do Governo Civil". *Açores*
- 1957/10/29 "Revestiu o Mais Alto Interesse a Lição do Sr. Professor Artur Santos no Salão do Governo Civil". *Correio dos Açores*

- 1957/11/09 "Ao Postigo". *O Açoreano Oriental*
- 1957/12 "Na Junta Geral o Prof. Artur Santos Fez uma Conferência para Apresentação da Música Folclórica Terceirense". *A União*
- 1957/12/01 "Cancioneiro Musical da Ilha Terceira - A Missão do Prof. Artur Santos". *Diário Insular*
- 1957/12/03 "O Conhecimento Musical do Folclore Terceirense. Através da Autêntica Missão Científica do Prof. Artur Santos. Convirá Completar o que Está Feito e Colher os Valores de S. Jorge e da Graciosa". *Diário Insular*
- 1958/10/26 "A Música Popular Açoreana em Risco de Perder-se Totalmente Salva por um Trabalho de Persistente Prospeção Dirigido pelo Prof. Artur Santos. 26 Países Receberão Discos de Música Popular Terceirense que Será o Primeiro Contributo para a Divulgação Internacional do Folclore Musical Português". *Diário Insular*
- 1958/11/01 "Folclore Musical Açoriano". *Jornal do Comércio*
- 1958/11/01 "Folclore Musical Açoriano Gravado em Discos que se Destina a 26 Países". *Novidades*
- 1958/11/03 "Defesa da Tradição Palestra no Rádio Clube de Angra em 27 de Outubro de 1958, pelo Ten. Cor. José Agostinho)". *A União*
- 1958/11/04 "D. Tília Santos". *Correio dos Açores*
- 1958/11/05 "Folclore Musical Micaelense". *Açores*
- 1958/11/26 "A Música Popular Micaelense Seguirá Brevemente para 54 Centros Culturais Espalhados por 26 Países". *Correio dos Açores*
- 1958/12/05 "A Música Popular Açoriana Vai Levar a Todo o Mundo a Presença destas Ilhas Portuguesas". *Açores*
- 1958/12/07 "Nota da Semana". *Açores*
- 1959/01/07 "A Respeito de Discos... Folclóricos". *A União*
- 1959/03/21 "Para Organização do Cancioneiro Geral Português. Recolher e Gravar as Canções Madeirenses em quanto é Tempo... - Eis o Objectivo do Prof. Artur Santos do Conservatório Nacional e Membro do International Folk Music Council". *Voz da Madeira*
- 1959/10/25 "Açores. Terra Nossa de Beleza sem Par". *O Comércio do Porto*
- 1959/10/30 "Está a Ser Elaborada a Antologia Sonora do Folclore Musical Açoriano". *Diário do Norte*
- 1959/10/31 "Cinco Dias nos Açores" (Martinho Simões). *Diário de Notícias*
- 1959/10/31 "Folclore Musical e Turismo". *Correio da Horta*
- 1960/01/16 "Folclore Musical Madeirense". *Diário dos Açores* (Fim de Semana)
- 1960/01/21 "Recolha do Folclore Micaelense e Mariense. A Junta Geral do Distrito Pronuncia-se sobre o Assunto". *Açores*
- 1960/01/23 "Inventário Artístico da Madeira". *Voz da Madeira*
- 1960/02/02 "Recolha do Folclore Micaelense e Mariense. A Junta Geral do Distrito Continua a Pronunciar-se sobre o Assunto". *Açores*
- 1960/02/10 "Deveria Criar-se em Portugal um Gabinete de Pesquisas de Folclore". *Diário Popular*
- 1960/02/27 "A Questão da Recolha do Folclore Musical de São Miguel e Santa Maria Continua a Ser Ventilada na Junta Geral de Distrito." *Açores*

- 1960/02/27 "O Folclore Musical da Ilha de Santa Maria". *A Vila*
- 1960/02/29 "O Folclore Musical Micaelense". *Correio das Ilhas*
- 1960/03/10 "Folclore Micaelense e Mariense. Comunicado do Instituto Cultural". *Correio dos Açores*
- 1960/03/15 "Um Senhor de Lisboa". *Correio das Ilhas*
- 1960/03/18 "Desenvolve-se em S. Miguel uma Obra Cultural Notável com a Recolha de Folclore Musical". *Diário de Lisboa*
- 1960/03/19 "Uma Hora Alta de Espiritualidade (pelo Dr. João Bernardo de Oliveira Rodrigues)". *Correio dos Açores*
- 1960/03/31 "Folclore e Pirotécnica". *Correio das Ilhas*
- 1960/07/02 "O Instituto Cultural Homenageou o Professor Artur Santos". *Correio dos Açores*
- 1960/07/05 "Ouvindo o Prof. Artur Santos na sua Despedida de S. Miguel". *Correio dos Açores*
- 1961/02/01 "Novidades em Discos de 45 rpm. Música Popular da Ilha Terceira e Cantares do Povo de S. Miguel". *Diário Popular*
- 1961/02/07 "O Folclore Açoriano". *Diário da Manhã* (Letras)
- 1961/02/11 "Música dos Açores". *Diário de Lisboa*, (No Mundo dos Discos)
- 1961/02/16 "Valiosa Antologia Musical dos Açores". *Diário Ilustrado*
- 1961/02/19 "Discos Portugueses Expandem o Folclore dos Açores". *Jornal do Comércio*
- 1961/02/19 "Música Popular Portuguesa. Canções dos Açores. Recolhidas e Microgravadas pelo Professor Artur Santos". *Novidades*, (Letras e Artes)
- 1961/03/13 "Lembrando Tempos Antigos (Palestra no RCA pelo Ten. Cor. José Agostinho)". *A União*
- 1961/03/14 "O Verdadeiro Folclore Português. Discos de Música Popular Açoriana Resultado das Investigações do Professor Artur Santos" (JFB). *O Século*
- 1961/03/24 "Obra de Divulgação do Folclore Musical das Ilhas dos Açores". *Jornal de Notícias* (Palco)
- 1961/09/27 "Música Regional". *Diário Insular* (Breves Notas)
- 1964/01/27 "Prospecção de Folclore". *Diário da Manhã*
- 1964/07/21 "Palestra sobre Etnologia Musical no Museu de Arte Antiga". *Diário da Manhã*
- 1964/08/08 "Recolha de Folclore Musical". *Açores* (Ecos e Comentários)
- 1964/11/05 "Uma Sessão de Etno-musicologia Mariense no Clube Asas do Atlântico". *Diário dos Açores*
- 1964/12/08 "O Professor Artur Santos e os seus Estudos de Etno-Musicologia Açoriana pelo Dr. João Bernardo de Oliveira Rodrigues". *Correio dos Açores*

## Correspondência

### Análise sumária

Da correspondência de A. Santos estão depositadas no INET 335 cartas (enviadas e recebidas entre 1938 e 1986) e existe correspondência dispersa no Museu de Angra do Heroísmo (MAH), da ordem das duas dezenas, por vezes cópias dactilografadas de cartas existentes no INET.

As cartas mais antigas permitem caracterizar o seu percurso como compositor (por exemplo as trocadas com Luís e Pedro de Freitas Branco e José Viana da Mota) e os seus estudos no estrangeiro (Vaughan Williams, Edward Dent, George Dyson e Alan Bush).

Durante toda a carreira etnomusicológica, a numerosa troca de correspondência com o IAC, que financiou todas as suas equiparações a bolseiro entre 1945 e 1965, permite caracterizar os trabalhos realizados, dificuldades e apoios encontrados e os resultados obtidos. Juntamente com a correspondência com as instituições que apoiaram o trabalho de campo (BBC, CN, DIAMANG, EN, FCG, ICPD, IHIT, JGAH, JGF, JGPD, SNI, Câmaras e Governos Cíveis, Comissões de Turismo, etc.), constituem importante documentação para a caracterização da carreira etnomusicológica de A. Santos e testemunho sobre a época em que trabalhou, os processos e ideologias políticos que permitiram ou condicionaram os seus trabalhos.

Nessas cartas estão documentados o seu enquadramento teórico, objectivo e motivações, metodologia do trabalho de campo, relações com os informantes e instituições, quer a nível oficial como pessoal (por exemplo cartas para António Ferro, Pedro Prado ou Ivo Cruz). Em especial nos Açores, personalidades de destaque no meio político e cultural, dão contributo para o trabalho de campo realizado, quer do ponto de vista prático (alojamento, transportes, facilidades de ordem vária), quer como informantes (sendo alguns deles políticos, eruditos locais ou académicos de diferentes áreas, como Armando Côrtes-Rodrigues, Francisco Carreiro da Costa, João H. Anglin, Luís da Silva Ribeiro, Manuel Baptista de Lima, Manuel Sousa Menezes, Pedro Cymbrom ou Teotónio Machado Pires). Há ainda correspondência do continente que permite caracterizar a carreira etnomusicológica de A. Santos (com João de Freitas Branco, Madalena Perdigão ou Ernesto Veiga de Oliveira) e outras actividades desenvolvidas (Frederico de Freitas, em relação à SPA; Luís Filipe Pires, em relação à docência, por exemplo).

A correspondência do estrangeiro, atesta o número de contactos com importantes etnomusicólogos europeus e americanos (André Schaeffner, Claudie Marcel-Dubois, Duncan Emrich, Giorgio Nataletti, Jaap Kunst, Jacques Chailley, Joanne Purcell, Kurt Reinhard, Maud Karpeles, Marius Schneider, Olav Gurvin, Oneyda Alvarenga, Paul Collaer, Poul Rovsing Olsen, Rodney Gallop, etc.), o reconhecimento internacional de A. Santos como etnomusicólogo desde meados dos anos 40 (IFMC e BBC), consolidado com a divulgação dos discos açorianos, feita a partir de 1959 (para a Associação Brasileira de Folclore e Discoteca Pública Municipal de S. Paulo, Cercle International d'Études Ethnomusicologiques de Bruxelas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas em Madrid, Dansk Folkemindesamling de Copenhaga, Etnografiska Museet Göteborg na Suécia, Instituut voor de Tropen em Amsterdão, Library of Congress em Washington, Musée de l'Homme em Paris,

Musée Ethnographique em Genebra, Phonogram Archiv de Berlim, Universidades de Colónia, Dublin, Hamburg, Londres, Montpellier, Oxford e Paris, etc.). Esses contactos eram apoiados oficialmente, como demonstra a correspondência com o MNE, as embaixadas americana, holandesa, inglesa e da URSS em Portugal 278.

Cartas Citadas (data, remetente e destinatário)

31/05/1938 Luís de Freitas Branco. A. Santos  
14/09/1938 Luís de Freitas Branco. A. Santos  
07/01/1939 Viana da Mota. A. Santos  
24/11/1939 A. Santos. Presidente da Comissão Administrativa da EN  
17/03/1941 Luís de Freitas Branco. A. Santos  
11/03/1942 AS. António Emílio (Campos)  
23/09/1942 Instituto Britânico. A. Santos  
12/03/1945 Ivo Cruz, Director do CN. IAC  
25/07/1945 Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC. A. Santos  
16/11/1945 Edward Dent. A. Santos  
07/12/1945 British Council. A. Santos  
25/01/1946 Alan Bush. A. Santos  
28/01/1946 Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC. A. Santos  
22/02/1946 Edward Dent. A. Santos  
27/02/1946 Edward Dent. A. Santos  
20/03/1946 Alan Bush. A. Santos  
23/03/1946 A. Santos. Alan Bush  
23/03/1946 A. Santos. Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC  
09/04/1946 Alan Bush. A. Santos  
13/04/1946 A. Santos. Alan Bush  
30/06/1946 A. Santos. António Ferro  
29/07/1946 A. Santos. Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC  
02/09/1946 A. Santos. Sir George Dyson, Director do Royal College of Music  
16/09/1946 Sir George Dyson. A. Santos  
17/10/1946 Rodney Gallop. A. Santos  
10/11/1946 A. Santos. Rodney Gallop  
14/11/1946 A. Santos. Ivo Cruz, Director do CN

---

278 Só foram listadas as instituições que agradeceram directamente a A. Santos a recepção dos discos açorianos. Muitas das que receberam a colecção, nos Países citados e ainda noutros europeus (Escócia, Finlândia, Grécia e URSS), americanos (Argentina, Canadá, Chile e Uruguai) e de outros continentes (África de Sul, Austrália, Israel e Japão), agradeceram directamente às instituições que ofereceram os discos, não aparecendo aqui listadas.

31/12/1946 Ivo Cruz, Director do CN. A. Santos  
 23/01/1947 A. Santos. Prof. Entwistle, Estudos Portugueses. Universidade Oxford  
 31/01/1947 A. Santos. Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC  
 23/04/1947 AS. Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC  
 09/05/1947 British Council. A. Santos  
 24/07/1947 Rodney Gallop. A. Santos  
 04/09/1947 Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC. A. Santos  
 15/12/1947 AS. Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC  
 24/12/1947 Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC. A. Santos  
 19/02/1948 Maud Karpeles, Secretária Geral do IFMC. Embaixador de Portugal em Londres  
 10/03/1948 A. Santos. DIAMANG  
 11/03/1948 DIAMANG. Dr. Ivo Cruz, Director do CN  
 19/08/1949 DIAMANG. Intendente do Distrito da Lunda  
 09/07/1949 A. Santos. DIAMANG  
 13/05/1950 A. Santos. César de Sá  
 30/05/1950 A. Santos. Casa de Portugal em Paris  
 16/06/1950 Library of Congress. A. Santos  
 06/04/1952 L. Silva Ribeiro, Presidente do IHIT. Dr. Manuel Sousa Menezes, Presidente da JGAH  
 09/04/1952 Dr. José Bruno Carreiro, ICPD. Dr. Manuel Sousa Menezes, Presidente da JGAH  
 20/05/1952 A. Santos. Dr. Manuel Sousa Menezes, Presidente da JGAH  
 14/06/1952 A. Santos. Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC  
 05/11/1952 Dr. Luís da Silva Ribeiro, Presidente do IHIT. Dr. Ivo Cruz, Director do CN  
 09/01/1953 A. Santos. Júlio de Vilhena, Administrador Geral da DIAMANG  
 25/01/1953 A. Santos. Fernando Pessa  
 14/07/1953 A. Santos. Víge Langeim.  
 09/08/1953 A. Santos. Direcção do ICPD  
 04/11/1953 Jaap Kunst. A. Santos  
 04/01/1954a A. Santos. Jaap Kunst  
 04/01/1954 A. Santos. Dr. Pales, Chefe da Divisão de Antropologia do Musée de l'Homme, Paris  
 04/01/1954 A. Santos. Ministro de Portugal em Haia  
 04/01/1954b Jaap Kunst. A. Santos  
 13/01/1954a A. Santos. Jaap Kunst  
 13/01/1954b Jaap Kunst. A. Santos  
 16/01/1954 A. Santos. André Schaeffner, Musée de l'Homme, Paris  
 02/02/1954 A. Santos. Jaap Kunst  
 11/03/1954 Reverend Jones, School of Oriental and African Studies da Universidade de Londres. A. Santos  
 31/03/1954 A. Santos. Jaap Kunst



07/04/1954 Jaap Kunst. A. Santos  
04/06/1954 A. Santos. Jaap Kunst  
pós 1954 A. Santos. Jaap Kunst  
20/08/1955 Marie Slocombe, BBC Archive. A. Santos  
02/11/1955 Légation du Pays Bas. A. Santos  
12/08/1956 A. Santos. Director Geral do Ensino Superior e Belas Artes  
27/08/1958 Presidente de JGF. Ministro da Educação Nacional  
28/01/1959 José António Velho Arruda, Presidente da Câmara de Vila do Porto. A. Santos  
24/06/1959 Paul Collaer, Director do Cercle International d'Etnomusicologie de Bruxelles. A. Santos  
29/08/1959 Paul Collaer. A. Santos  
24/11/1959 Paul Collaer. A. Santos.  
05/04/1960 A. Santos. Paul Collaer  
12/04/1960 Paul Collaer. A. Santos  
22/04/1960 A. Santos. Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC  
10/06/1960 Poul Rovsing Olsen, Dansk Folkemindesamling. A. Santos  
09/08/1960 A. Santos. Paul Collaer  
12/08/1960 Paul Collaer. A. Santos  
24/12/1960 A. Santos. Claudie Marcel Dubois, Chefe do Departamento de Etnomusicologia do Musée  
Nationale des Arts et Traditions Populaires  
25/02/1961 A. Santos. Jacques Chailley  
04/03/1961 Jacques Chailley. A. Santos  
11/03/1961 A. Santos. Jacques Chailley  
13/10/1961 A. Santos. Juiz Henrique Brás, Comissão de Turismo da Ilha Terceira  
01/07/1963 A. Santos. Coronel Homem da Costa, Presidente da JGF  
16/11/1964 Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC. A. Santos  
06/03/1965 A. Santos. Presidente do Conselho Superior do IAC  
10/06/1965 A. Santos. Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC  
01/07/1965 Tília Santos. Music Department of the BBC  
26/04/1966 Dr. António Medeiros Gouveia, Secretário Geral do IAC. A. Santos  
10/06/1969 Paul Rovsing Olson, director do Dansk Folkemindesamling, Copenhaga. A. Santos  
29/03/1980 A. Santos. Teresa Falcão

### Personalidades com quem manteve correspondência

As personalidades a que foram dirigidas ou enviadas cartas, estão organizadas em três grupos: (1) correspondência do continente, (2) das ilhas açorianas e da Madeira e (3) do estrangeiro. Os graus e cargos que ocupavam, (mesmo se conhecidos), só serão indicados quando constam na correspondência.

(1) Do continente, foram recebidas e/ou enviadas cartas por António Emílio Campos, António Ferro, Dr. António Medeiros Gouveia (Secretário do IAC), Armando Santiago, Arminda Correia, Dr. Carlos Azevedo e Teresa Falcão Azevedo, Carlos Couto Sequeira Costa, César de Sá, Comandante Ernesto de Vilhena (Administrador Delegado da DIAMANG), Domingos A.R. Morais (timbre do Museu de Etnologia), Ernesto sVeiga de Oliveira (timbre do Centro de Estudos de Etnologia), Fernando Pessa, Frederico de Freitas, Hermínio do Nascimento (Presidente da JMP), Ivo Cruz (Director do CN), Dr. João Couto, Engº João Falcão, João de Freitas Branco, José Atalaia, José Bon de Souza, José Viana da Mota, José Valentim (Silvares), Dr. Júlio de Vilhena (Administrador da DIAMANG), J. Martins Barata (Consultor Artístico dos CTT), J. Tavares Paulo (Director Geral da DIAMANG na Lunda), Luís Filipe Pires, Luís de Freitas Branco, Maria Fernanda Lima Fragoso Martins (irmã de António Fragoso), Madalena Perdigão (Directora do Serviço de Música da FCG), Pedro de Freitas Branco e Pedro do Prado (chefe da Repartição de Programas Musicais da EN).

Há ainda outras cartas institucionais dirigidas e recebidas da Arte Musical (Revista de Informação Doutrina e Crítica), Comissão Administrativa da Emissora Nacional (Presidente), Commissariado Geral da Exposição de Portugal no Rio de Janeiro (Ministério dos Negócios Estrangeiros), Direcção Geral do Ensino Superior e Belas Artes, Embaixada Americana em Lisboa (Foreign Affairs), Embaixada da URSS (Serviços Culturais), IAC (Presidente da Direcção e Presidente do Conselho Superior), Instituto Britânico Português, Laboratórios da Tobis Portuguesa, Ministro da Educação Nacional, Légation du Pays Bas em Lisboa e SNI (timbre da Presidência do Conselho).

(2) Da correspondência para os Açores saliento as cartas dirigidas ou recebidas pelo Dr. Agnelo Ornelas do Rego (Presidente da JGAH), Dr. Antero Carreiro de Freitas, Dr. Armando Côrtes-Rodrigues, Ernesto de Medeiros Barbosa, Dr. Fernando Raposo de Medeiros, Dr. Francisco Carreiro da Costa, Henrique Brás (Comissão Regional de Turismo da Ilha Terceira), Humberto de Bettencourt Medeiros e Câmara (ICCP), João Dias Afonso (Presidente do Grupo Amigos da Terceira), Dr. João H. Anglin (Presidente do ICPD), José António Velho Arruda (Presidente da Câmara Municipal de Vila do Porto), Dr. José Bruno Carreiro, José Leal Armas (Presidente da JGAH), Dr. Luís da Silva Ribeiro (Presidente do IHIT), Dr. Manuel Coelho Baptista de Lima (Presidente do IHIT), Dr. Manuel de Sousa Menezes (Assembleia Nacional, Presidente da JGAH, Governador do Distrito), Engº Pedro Cymbrom (Presidente da JGPD), Rui Canto e Castro Júnior e Teotónio Machado Pires (Director do IHIT).

Há ainda cartas de A União, Commanding Officer da Base das Lages e Comissão Regional de Turismo de S. Miguel e Santa Maria (Presidente).

As cartas da Madeira, em muito menor número, são do Coronel Fernando Homem da Costa (Presidente da JGF) e do Engº António Teixeira de Sousa (carta com timbre do Gabinete do Presidente).

(3) Muitas cartas do estrangeiro foram enviadas por investigadores de vários Países europeus e do Brasil, referindo-se elogiosamente à colecção de discos recebidas. Essas cartas, organizadas por ordem alfabética de Países, foram enviadas pelas personalidades listadas, como representantes de algumas das instituições em causa. Da Alemanha, Dr. Herbert Minnemann (Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut, Universität Hamburg), Prof. Dr. Kurt Reinhard (Staatliche Museen Musikethnologische, Früher Phonogram Archiv de Berlim) e Dr. Marius Schneider (Musikwissenschaftliches Institut, Universidade de Colónia); da Bélgica, Paul Collaer (Cercle

International d'Études Ethno-Musicologiques, Bruxelas); da Checoslováquia, Karel Vetterl (Instituto de Etnografia e Folclore da Academia das Ciências da Checoslováquia); da Dinamarca, Poul Rovsing Olsen (Dansk Folkemindesamling, Copenhaga); de Espanha, Ginés de Albareda (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Ediciones Fonográficas, Madrid); de França, A. Aymard (Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris), Claudie Marcel-Dubois, (Departamento de Etnomusicologia do Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris), Prof. J. Chailley (Université de Paris, Institut de Musicologie), Pierre Jourda (Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Montpellier) e Rafael Ávila de Azevedo (Instituto de Estudos Portugueses e Brasileiros da Université de Montpellier); da Holanda, Jaap Kunst (Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdão); da Irlanda, Caoimhín Ó Danachair (Ethnographic Section, Irish Folklore Commission, University College, Dublin); da Jugoslávia, Prof. Petar Konjovic (Beograd); da Suécia, K.G. Izikowitz (Etnografiska Museet, Göteborg); da Suíça, Dra. Margaretha Lobsiger-Dellenbach (Museu e Instituto de Etnografia de Genebra) e ainda do Brasil, Oneyda Alvarenga (Discoteca Pública Municipal de S. Paulo).

Outra correspondência de e para o estrangeiro, mas não referente ao envio das colecções, inclui cartas de alguns dos já citados como C. Marcel-Dubois, J. Chailley, J. Kunst, P. Collaer ou P. Rovsing Olsen e ainda de Alan Bush, Alfredo João Rabaçal (Associação Brasileira de Folclore), André Schaeffner, Reverendo A.M. Jones (School of Oriental and African Studies, University of London), Duncan Emrich (Library of Congress), Edward Dent, Epko Vleck (Philips Portuguesa), Dr. Fernando Araújo Sant'Ana (Cônsul de Portugal em Amsterdão), Dr. Fernando Quartim de Oliveira Bastos (Ministro de Portugal em Haia), Sir George Dyson (Director do Royal College of Music/Londres), F. Curt Lange (Instituto Inter-Americano de Musicologia), G. Nataletti, J.V. Ginneken (Philips em Hilversum), Joanne Purcell, Dr. João Campos (Casa de Portugal em Paris), Dr. L. Pales (Sub-Director do Musée de L'Homme), Lewis Hank (Director da Hispanic Foundation, Library of Congress/Washington), Miss Marie Slocombe (Recorded Programs Librarian/BBC), Maud Karpeles (Secretária Honorária do IFMC), Olav Gurvin (Departamento de Ciências Musicais da Universidade de Oslo), Dr. R.A.M. Bergman (Director de Departamento do Instituto dos Trópicos de Amsterdão), Rodney Gallop, Miss Ross (BBC), Vaughan Williams (através do British Council). Prof. W.J. Entwistle (Oxford University) e W.L. Utermark (Director de Secção, Conservador Geral do Instituto dos Trópicos de Amsterdão).

Há ainda correspondência trocada com a BBC, British Council (Londres), Consulado de Portugal em Amsterdão (Consul), Consulado de Portugal (Paris), Embaixada de Portugal (Londres), MacMillan Company e Penguin Books.

As instituições que receberam a colecção de discos e não estão listadas são de alguns dos Países citados, de outros europeus (Escócia, Finlândia, Grécia e URSS) e americanos (Argentina, Canadá, Chile, Estados Unidos e Uruguai) e ainda da África de Sul, Israel, Japão e Austrália. A sua listagem completa consta em publicação do ICPD (Insulana Vol. XV 1959: 174/177). É possível que tenham sido enviados agradecimentos directamente às instituições que promoveram as edições, o IAC (espólio não acessível), as Juntas Gerais de Angra e Ponta Delgada e o ICPD (informação não pesquisada).

## OBRA ERUDITA

### Obra publicada

Foram publicadas as obras para canto e piano *Oh! Que calma...* ; *Sra. do Almurão*; *Santa Luzia*; *És o meu amor e não digas que não*; *Milho Grosso*; *Sete anos que andei na guerra*; *Boina, Boina* e *A Marcela* [EN 1944] e *Chula*; *Já cá vai roubada*; *Mangerico* e *Um ai meu amor* [EN 1948]

### Obra inédita

(na colecção particular do Maestro Rui Serôdio)

#### Obras para Piano

*Rondó Op. 3 para Piano* (2 de Janeiro de 1931)

*Sonata em Mib Maior para Piano* (Prémio Beethoven - 1937)

Transcrição para 2 pianos de *His Melody* de Colin Taylor

#### Obras para Canto e Piano

##### 1) Com Melodias Compostas por A. Santos

s.d. *Lembras-me...* (Op. 5). Música de Artur A. dos Santos. Letra de João de Deus

1932 *A Bilha de Estremôz. op. 7 Para Canto e Piano*

Música de A. Santos. Palavras de Eugénio de Castro. (Dedicatória: Ao grande intérprete da *Bilha*. Ao amigo e ilustre cantor José Rosa. Com um abraço do autor)

1932 *Escucha Princesita! Tango Canção*. (Dedicado à distinta actriz Corina Freire)

Letra e música de Artur A. dos Santos. Sassetti & Cª (Cópia autografada: À minha simpática e ilustre colega Mlle. Tília Ribeiro, muito afectuosamente o autor Artur A. Santos. 25/4/9)

1936 *Canção de Embalar* (À Ex.ma. Senhora D. Elisa Correia Lisboa)

Música de Artur Santos. Palavras de Eurico Lisboa (Cópia autografada: À "mãe Elisa" com a muita estima e gratidão do "filho" Artur 27/6/936)

1944 *Ne fumez pas tant de fois*

Música de A. Santos. Versos de Tília S. (Ao nosso amigo Eugène Labat)

##### 2) Com MTP harmonizadas por A. Santos (sem confirmação de autoria)

s.d. *À Beira do Rio...* (Canção de Presépio)

s.d. *A Cantadeira*

s.d. *A Ciranda N.º 1*

- s.d. *A Moreninha* (Cantar à desgarrada)
- s.d. *A Pombinha* (Canto dos Reis ou Janeiras)
- s.d. *A Pombinha* (De pouco valor popular)
- s.d. *A Ramaldeira.* (Cantiga com estribilho bailado. Beira)
- s.d. *A Ramaldeira.* (Chula)
- s.d. *A Saudade* (Açores)
- s.d. *A Tyrana* (Açores)
- s.d. *As Ceifas* (Beira Baixa)
- s.d. *As Solteiras*
- s.d. *Bela Aurora* (Açores)
- 1942 *Canção de Berço* (Melodia popular. Do Cancioneiro de Vila Nova de Fozcôa. Harmonização de A. Santos. Prémio Rey Colaço nos concursos de composição da E.N. 1943)
- s.d. *Canção de Berço* (Melodia popular. Minho)
- s.d. *Canção de Embalar*
- s.d. *Canção e Dança de S. João* (À roda da fogueira)
- s.d. *Cantando* (Cantiga à desgarrada. Beiras)
- s.d. *Cântico do Natal* (Vilancico popularizado de um Auto Pastoral. Ribatejo)
- 1957 *Canto de Natal* (Harmonização de uma melodia transcrita de um disco facultado pelo Padre Artur de Santa Maria com texto em francês e em português (outra partitura da mesma harmonização, sem texto escrito, tem a indicação: Santa Maria Natal 1958)
- 1937 *Chamarrã (A)* (Fandango Açoriano. S. Jorge, Açores)
- 1944? *Chula* (Beira Alta e harmonização de Artur Santos)  
Publicada em [EN 1944]
- s.d. *Eu ouvi, mil vezes ouvi....* (Melodia Popular Portuguesa recolhida em Serpa, Alentejo, por Rodney Gallop e harmonizada por Artur Santos)
- s.d. *Fui a Espanha sou espanhol*
- 1943 *Já cá vai roubada...* (Cantiga bailada. Recolhida por A. Santos na Vila de Açores, Beira Alta)  
Publicada em [EN.1948]
- s.d. *Janeira* (Manteigas, Serra da Estrela, Beira)
- s.d. *Limoeiro da Calçada*
- s.d. *Luizinha* (Dança)
- s.d. *Mangerico* (Beira Baixa. Do Cancioneiro de Rodney Gallop)  
Publicada em [EN 1948]
- s.d. *Marianita foi à fonte* (Vila Viçosa, Alentejo)
- s.d. *Nossa Senhora da Graça* (Cantar de Romaria)
- s.d. *O Amor quando se encontra* (Beira Baixa. Rodney Gallop)
- s.d. *O Bravo*
- s.d. *O Charamba* (Canção bailada. S. Mateus, Ilha Terceira)
- s.d. *O Duque de Alba. Romance*

- s.d. *Ó fresca da ramalhada*
- s.d. *O Ladrão (A)* (Beira e Estremadura)
- s.d. *O Ladrão (B)* (Canção bailada. Alentejo e Beira Alta)
- s.d. *O Ladrão do Velho* (Canção bailada. Açores)
- s.d. *O Lavrador da Arada* (Lenda religiosa)
- s.d. *O Malhão* (Canção bailada. Beiras)
- s.d. *O Malhão (B)*
- s.d. *O Mangerição* (Portal, Ilha de S. Jorge, Açores)
- s.d. *O Meu Bem* (Ribeira Seca, Ilha de S. Jorge, Açores)
- s.d. *Ó minha amora madura*
- s.d. *O Sapateia* (Açores)
- s.d. *O Regadinho*
- s.d. *O Vira* (Dança com cantar à desgarrada. Minho)
- s.d. *O Vira* (Beira)
- s.d. *Oliveiras da Serra*
- s.d. *Os Pastores (IV)* (Canto de presépio (à desgarrada) de Autos Pastoris. Figueira da Foz, outras localidades)
- s.d. *Os Pastores (V)* (Canto de presépio. Beira Alta)
- s.d. *Os Reis (Aqui vos venho cantar)* (Piano, Beira)
- s.d. *Os Reis* (Janeiras. Piano, Beira)
- s.d. *Os Reis (São chegados os três Reis)* (Harmonização. Beira)
- s.d. *Pequenina* (Mariais [?], Beira)
- s.d. *Rapariga tôla, tôla....* (Harmonização [de Francisco de Lacerda?], Alentejo)
- s.d. *Rema!* (Açores)
- s.d. *Rosa Branca* (Desgarrada)
- s.d. *Rouxinol de Bico Preto*
- s.d. *Senhora do Almurtão* (Canção popular. Beira Baixa e harmonização de A. Santos)  
Publicada em [EN 1944]
- s.d. *Senhora do Almurtão (versão antiga)*
- s.d. *Toma lá, amor* (Beira)
- s.d. *Um ai, meu amor....* (Beira Baixa e Harmonização de Artur Santos)  
Publicada em [EN 1944]
- s.d. *Vareira do Douro* (Chula. Régua)
- s.d. *Verde Gaio* (Canção bailada)
- s.d. *Videirinha* (Cantiga. Beira)
- s.d. *Viras tu, viro eu...*

### 3) Obra Coral

- 1944 *Donde nascem as morenas* (SATB. Vila de Açores, Beira Alta. Recolhida e harmonizada por A. Santos)

#### 4) Obras para Orquestra

1936? *Rondó (em estilo clássico) para orquestra sinfónica*. (Obra premiada como Primeiro Prémio de Composição do Conservatório Nacional no ano de 1936)

1941? *Suite Antiga Para Orquestra* (Carlos Seixas - Artur Santos)

s.d. *Oito Canções Populares Portuguesas para Soprano e Orquestra Sinfónica* incluindo *Oh! Que calma...*, *Sra. do Almurião*, *Santa Luzia*, *És o meu amor e não digas que não*, *Milho Grosso*, *Sete anos que andei na guerra*, *Boina*, *Boina* e *A Marcela* (a ordem em que as canções estão listadas, segue a ordem em que as versões para canto e piano foram publicadas em [EN 1944] e [EN 1948])

s.d. Transcrição para Orquestra do Prelúdio em Sol menor de Chopin

### Gravações

As gravações de obras compostas por A. Santos que foram localizadas e aqui caracterizamos, não foram analisadas. Confirmou-se a sua existência no Arquivo Sonoro da RDP, que cedeu listagens de faixas por títulos (as gravações em DAT estão acessíveis).

As 101 faixas gravadas em DATs (a partir de cassetes e discos), incluem: *Suite Antiga* (13 versões), *Oito Canções Populares Portuguesas* para soprano e orquestra (37 faixas), 12 *Canções Populares Portuguesas* harmonizadas para canto e piano (48 faixas) e para câro (3 faixas).

As gravações da *Suite Antiga* e das *Canções Populares Portuguesas*, na sua versão para orquestra, são dirigidas pelos maestros Pedro de Freitas Branco, Frederico de Freitas e Silva Pereira. As canções são interpretadas por Stella Tavares, Germana de Medeiros, Ana Lagoa e Elvira Archer.

As versões para canto e piano foram gravadas por Arminda Correia e Lopes Graça; Regina Cascais e Judite Lupi Freire; Ana Lagoa e Maria Antónia Saldanha Azevedo; Maria Fernanda Simões e Maria do Carmo Alvólos de Sousa; Helena Pina Manique e Olga Prats; Elsa Saque e Nella Maíssa; Manuela de Sá e Teresa Xavier; Glória Saraiva e Helena Rodrigues; Joana Levy e Paula Moniz; e por Madalena Leal Faria e Frank Mauss.

As harmonizações para coro foram interpretadas pelo Câro dos CTT (2) e pelo Cramol (1).

## DISCOGRAFIA

### Discos etnográficos compilados por Artur Santos

As referências discográficas utilizadas no texto da dissertação, são feitas de modo a explicitar o editor, o ano de edição e o número de discos de cada colecção (por exº [LP/JGAH 1956 1-18]). Para as três separatas da antologia açoriana, discos com reedição de faixas, indica-se editor e ano de edição. As colecções que foram sendo editadas da antologia *O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*, incluíam folheto, com basicamente o mesmo texto, que foi sendo completado em cada nova publicação. Por essa razão, apenas foi tomado como fonte o último folheto publicado [Folheto dos LP/ICPD 1965].

SANTOS, A.

[LP/JGAH 1956 1-18]

*O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores. Antologia Sonora: Ilha Terceira* 1-18. JGAH. Discos 1-14: (LP 9<sup>7/8</sup>" , ø25cm, 78 rpm) F100.000 - 100.005H, F 100.008 - 100.012 H, F 100.0014 - 100.016 H; Discos 15-17: (LP 11<sup>3/4</sup>" , ø30cm, 78 rpm) F 100.017 - 100.019 G; Disco 18: (LP 9<sup>7/8</sup>" , ø25cm, 78 rpm) F100.020 H.

[LP/ICPD 1956 1-10]

*O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores. Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel* 1-10. ICPD. (LP 9<sup>7/8</sup>" , ø25cm, 78 rpm) F 100.021 - 100.030 H.

[LP/BBC 1956 1-10]

*Folk Music of Portugal*. Londres: BBC. (LP 33<sup>1/3</sup> rpm) LP 23757-23766.

[LP/JGAH 1957a]

*Música Popular da Ilha Terceira N.º1. Separata da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. JGAH. (LP 7" , ø18cm, 45 rpm) ASF 031.

[LP/ICPD 1957]

*Cantares do Povo de S. Miguel. Separata da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. ICPD. (LP 7" , ø18cm, 45 rpm) ASF 032.

[LP/JGAH 1957b]

*Música Popular da Ilha Terceira N.º 2. Separata da Antologia Sonora: O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores*. JGAH. (LP 7" , ø18cm, 45 rpm) ASF 033.

[LP/ICPD 1963 1-12]

*O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores. Antologia Sonora: Ilha de Santa Maria* 1-12. ICPD. (LP 7" , 45 rpm) [LP] ASF 034-045

[LP/ICPD 1965 1-7]

*O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores. Antologia Sonora: Ilha de S. Miguel* 1-7 (2ª campanha). Ponta Delgada: ICPD. (LP 10" , ø25cm, 33<sup>1/3</sup> rpm) [LP] ASF 046-052



**Títulos, durações, intérpretes e instrumentos das faixas de todos os discos editados**

**Ilha Terceira [LP/JGAH 1956 1-18]**

A CHACOTA - 55"

Voz a solo: João Cipriano Martins

A SAUDADE - 3' 34"

M<sup>a</sup> Georgina Costa (Melra Preta) e João Moniz Sá acompanhados por viola de arame e violão por Laureano C. dos Reis e Aniceto Baptista

A SENHORA LAVAVA, S. JOSÉ ESTENDIA - 33"

Voz a solo: Manuel Rocha Valentim

A TIRANA - 5' 4"

Elvira de Sousa e Francisco N. Dinis acompanhados em viola de arame e violão por Francisco Nunes e Lúcio Salvador

A VIRADINHA - 1' 9"

Cantador: João Cipriano Martins; acompanhado em viola de arame por Virgínio Ávila

AS VELHAS - 2' 58 "

Maria da Conceição (Garajau) e José Martins acompanhados em duas violas de arame por Manuel de Sousa e Virgínio Ávila

AVÉ MARIA (do Terço Cantado ao Divino Espírito Santo. Versão da Ribeirinha) - 1' 7"

Pequeno câro misto popular. Gente da Ribeirinha

CANÇÃO DE EMBALAR - 1' 34"

Voz a solo: Maria Eugénia Simões

CÂNTICO DE FOLIÕES (versão de Porto Martins)

Três vozes masculinas com acompanhamento de tambor. Foliões de Porto Martins: José Pereira, Francisco Pimentel e Manuel da Silva

CÂNTICOS DE FOLIÕES (das Festas do Espírito Santo. I a V) - 9' 25"

Vozes masculinas com acompanhamento de tambor. Foliões de Vila Nova. José Correia, Francisco Vitória e Serafim Brito

CANTIGAS DA CHACOTA (versões recolhidas em Angra do Heroísmo. I e II) - 3' 49"

José Martins e Manuel da Rocha Valentim com pequeno conjunto musical popular

CANTORIA (das Festas do Espírito Santo) - 2' 48"

Francisco Ferreira dos Santos e Manuel C. Dias com acompanhamento de rabeca e duas violas de arame por Francisco de Freitas, António I. da Rocha e Francisco Nunes

CHAMARRITA - 1' 44"

M<sup>a</sup> Georgina Costa e José Martins acompanhados em duas violas de arame por Laureano C. dos Reis e Francisco M. Faria

CHARAMBA (versão instrumental) - 2' 12"

Executada em duas violas de arame por Laureano C. dos Reis e Virgínio Ávila

CHARAMBA (versão vocal acompanhada) - 3' 12"

Elvira de Sousa e Francisco N. Dias acompanhados em viola de arame e violão por Francisco Nunes e Lúcio Salvador

ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS (recolhida na Ribeirinha) - 1'21"

Pequeno conjunto de vozes masculinas

ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS (série de cânticos. I a IV. Recolhidos em S. Sebastião) - 6' 3"

Voz a solo: João Cipriano Martins

ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS (série de cânticos. V a VI. Recolhidos em S. Sebastião) - 2' 14"

João Cipriano Martins e pequeno conjunto de vozes masculinas

FAVORITA - 2' 45"

José Martins acompanhado em duas violas de arame por Laureano c. dos Reis e Virgínio Ávila

KIRIÉ (versão popular cantada em seguimento do Terço ao Divino Espírito Santo) - 2'

Pe. Menezes e pequeno câro misto popular

LÍLIA (A Lira) - 2' 30"

Maria Odette (Garajau) acompanhada em duas violas de arame por José da Costa (Garajau) e Virgínio Ávila

MISERICÓRDIA (versão popular cantada em seguimento do Terço ao Divino Espírito Santo) - 1' 6"

Pe. Menezes e pequeno câro misto popular

O CARACOL - 1' 37"

Cantador: António Borges das Neves; acompanhado em viola de arame por Virgínio Ávila

O MEU BEM - 3' 34"

Maria Odette (Garajau) acompanhada em duas violas de arame por José da Costa (Garajau) e Virgínio Ávila

Ó NEGROS LÁ DO SERTÃO - 1' 59"

João Cipriano Martins acompanhado em viola de arame por Virgínio Ávila

O SOL PERGUNTOU À LUA - 2' 36"

José Martins acompanhado de viola de arame e violão por Laureano C. dos Reis e Aniceto Baptista

OS BRAÇOS - 2' 44"

José Martins acompanhado em viola de arame por Laureano C. dos Reis

OS BRAVOS (versão instrumental)- 3' 32"

Executada em duas violas de arame por Laureano C. dos Reis e Virgínio Ávila

OS BRAVOS (voz acompanhada de duas violas de arame)- 2' 5"

Cantador, José Martins, tocadores Laureano C. dos Reis e Virgínio Ávila

OS REIS (versão recolhida em Angra do Heroísmo)

Manuel da Rocha Valentim e pequeno conjunto musical popular

OS REIS MAGOS - 1' 45"

Voz a solo: João Cipriano Martins

PEZINHO DO CORTEJO DOS BEZERROS (recolhido em Terra Chã. Versão actual) - 1' 45"

Grupo de tocadores populares

PEZINHO DO CORTEJO DOS BEZERROS (das Festas do Espírito Santo. Rec. na Ribeirinha) - 3' 16"

Manuel da Rocha Valentim acompanhado de um pequeno grupo de tocadores populares

REMA - 39"

Voz a solo: João Cipriano Martins

SÃO GONÇALO - 1' 3"

Voz a solo: Manuel Rocha Valentim

SÃO MIGUEL - 3' 38"

M<sup>a</sup> Georgina Costa e João Moniz Sá acompanhados por viola de arame e violão por Laureano C. dos Reis e Aniceto Baptista

SAPATELA - 2' 37"

Maria da Conceição (Garajau) e José Martins acompanhados em duas violas de arame por Virgínio Ávila e Manuel de Sousa

SENHORA SANT' ANA - 50"

Três vozes masculinas com acompanhamento de tambor. Foliões de Porto Martins: José Pereira, Francisco Pimentel e Manuel Silva

SERICOTÃO (trechos para as danças dos cadarços) - 1' 40"

João Cipriano Martins acompanhado em viola de arame por Virgínio Ávila

TERÇO CANTADO AO DIVINO ESPÍRITO SANTO

Pe. Menezes e pequeno câro misto popular

a) PADRE NOSSO - 54"

b) AVÉ MARIA - 35"

c) GLÓRIA - 22"

d) SALVÉ RAINHA - 1' 10"

TERÇO CANTADO AO MENINO JESUS - 1' 40"

Pequeno câro misto popular. Gente da Ribeirinha

## **Ilha de S. Miguel [LP/ICPD 1956 1-10]**

**A FOFA (moda de baile) - 1' 55"**

José Correia Pereira (canto) com acompanhamento de Jordão Furtado (viola de arame)

**A MALVA - 59"**

Voz a solo: João da Arruda

**A SALOIA**

Voz a solo: Manuel Vitorino de Medeiros

**A SAUDADE - 3' 3"**

M<sup>a</sup> do Carmo Ventura acompanhada em duas violas de arame por Manuel Júlio e Manuel C.

Lopes

**AS JANEIRAS - 1' 48"**

José C. Lindo e pequeno câro misto popular acompanhado em rabeca e duas violas de arame por

Manuel Pavão, Manuel V. Costa e António L. Arruda

**CANÇÃO DE FOLIÕES (das Festas do Espírito Santo) - 2' 13"**

Grupo de Santo António da Bretanha. Vozes masculinas acompanhadas de rabeca, sistro e viola de arame. 1<sup>o</sup> cantador: António Soares Raposo

**CANÇÃO DE FOLIÕES (das Festas do Espírito Santo) - 3' 05"**

Grupo do Pilar. Manuel Virgínio da Ponte (canto) com acompanhamento de sistro, viola de arame, rabeca e vozes masculinas

**CANÇÕES DE EMBALAR (2) - 0' 55" e 45"**

Alexandrina Barbosa. Voz a solo

**CANÇÃO DE EMBALAR - 0' 45"**

Francisca Oliveira Ramos. Voz a solo

**CÂNTICOS DE ROMEIROS (Romeiros de Ponta Garça)**

a) AVÉ MARIA (dos festejos tradicionais do Espírito Santo) - 2'

b) GLÓRIA - 45"

c) ORAÇÃO - 1' 13"

d) OFERECIMENTO DO TERÇO - 37"

a) e b) Romeiros de Ponta Garça. c) e d) Pelo Mestre de Romeiros, Manuel Ramos Moniz e pequeno coro masculino. Romeiros de Ponta Garça.

**CANTIGAS DO DESAFIO (3) - 2' 5", 2' 3" e 2' 6"**

António Aguiar e Manuel Virgínio da Ponte acompanhados em viola de arame e violão por João

Raposo Tavares e Álvaro Agostinho Ajuda

**DAI-NOS LICENÇA SENHORA (oração de romeiros) - 3' 6"**

Cantada pelos Romeiros de Ponta Garça

**ESTAVA MARIA À BEIRA DO RIO - 28"**

Voz a solo. Filomena F. Soares

**FADO MAIOR - 2' 9"**

M<sup>a</sup> Isabel Câmara e José P. Tavares acompanhados em viola de arame e violão por João M.

Carvalho e José Pereira

**FADO VELHO (de S. Miguel) - 2'**

Simão Soares (canto) com acompanhamento Manuel Ramos, Filomena Soares e Jacinto Costa

(viola de arame, harmónica de boca e violão)

**MARIA HELENA - 55"**

Voz a solo. Maria Pacheco Miranda

**MODA DO CANÁRIO (2 versões)**

Voz a solo: M<sup>a</sup> Pacheco Miranda (M<sup>a</sup> Miguel)

**O CUPIDO - 1' 53"**

M<sup>a</sup> do Carmo Ventura e pequeno câro misto popular acompanhado em duas violas de arame por

Manuel Júlio e Manuel C. Lopes

**SALVA DE ROMEIROS - 1' 49"**

Pelo Mestre de Romeiros, Manuel Ramos Moniz e coro masculino (Romeiros de Ponta Garça)

**TERÇO AO MENINO JESUS - 2' 15"**

Cantado por João Arruda e pequeno câro misto popular

**TU ÉS RICO, EU SOU ARTISTA (Fado, mote glosado) - 2' 16"**

Jacinto da Costa Pereira acompanhado em duas violas de arame por Manuel Cordeiro e José Carvalho

**Separatas da Antologia Sonora O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores**  
Reedição de faixas gravadas na Ilha Terceira e na Ilha de S. Miguel. Venda ao público 1961

***Música Popular da Ilha Terceira [LP/JGAH 1957a]***

- CÂNTICOS DE FOLIÕES (das Festas do Espírito Santo. Foliões de Vila Nova) - 1' 45"  
José Correia, Francisco Vitória e Serafim Brito com acompanhamento de tambor
- OS BRAÇOS (moda de baile) - 2' 45"  
José Martins Pereira com acompanhamento de Laureano C. dos Reis (viola de arame)
- PEZINHO DO CORTEJO DOS BEZERROS (das Festas do Espírito Santo. Rec. na Ribeirinha) - 3' 16"  
Manuel da Rocha Valentim acompanhado de um pequeno grupo de tocadores populares
- SAPATEIA (moda de baile) - 2' 45"  
Maria da Conceição e José Martins Pereira com acompanhamento de Virgínio Ávila e Manuel de Sousa (violões de arame)

***Cantares do Povo de S. Miguel [LP/ICPD 1957]***

- A FOFA (moda de baile) - 1' 55"  
José Correia Pereira (canto) com acompanhamento de Jordão Furtado (viola de arame)
- AVÉ MARIA DOS ROMEIROS (dos festejos tradicionais do Espírito Santo) - 2'  
Pelo Mestre de romeiros, Manuel Ramos Moniz e coro masculino. Romeiros da Freguesia de Ponta Garça
- CANÇÃO DE EMBALAR - 0' 55"  
Alexandrina Barbosa. Voz a solo
- CANÇÃO DE FOLIÕES (dos festejos tradicionais do Espírito Santo) - 3' 05"  
Manuel Virgínio da Ponte (canto) com acompanhamento de sistro, viola de arame, rabeca e vozes masculinas. Gente da Freguesia do Pilar
- FADO VELHO (moda de baile) - 2'  
Simão Soares (canto) com acompanhamento Manuel Ramos, Filomena Soares e Jacinto Costa (viola de arame, harmónica de boca e violão)

***Música Popular da Ilha Terceira N.º 2 [LP/JGAH 1957b]***

- A SAUDADE - 3' 34"  
Mª Georgina Costa e João Moniz Sá acompanhados por viola de arame e violão por Laureano C. dos Reis e Aniceto Baptista
- AS VELHAS - 2' 58 "  
Maria da Conceição (Garajau) e José Martins acompanhados em duas violas de arame por Manuel de Sousa e Virgínio Ávila
- O SOL PERGUNTOU À LUA - 2' 36"  
José Martins acompanhado de viola de arame e violão por Laureano C. dos Reis e Aniceto Baptista
- OS BRAVOS (voz acompanhada de duas violas de arame)- 2' 5"  
Cantador José Martins, tocadores Laureano C. dos Reis e Virgínio Ávila

## Beira Baixa e Beira Alta [LP/BBC 1956 1-10]

### Faixas Gravadas na Beira Baixa

- A CANDEIA (canção de trabalho para a escamucha ou esfolhada) - 2'10"  
Côro misto
- A MARGAÇA (dança de roda) - 2' 05"  
Côro de mulheres com adufes
- A PASTORINHA (romance)  
Solo de Maria José Azinheiro
- A PASTORINHA - 1' 30"  
Solo de "Pífaro" por Manuel Campos Dias
- AI, TAI, PUM! (dança de roda) - 2' 00"  
Côro de mulheres com adufes
- ALELUIA - 3' 00"  
Canta Maria da Luz Afonso e côro misto
- ALVISSARAS - 2' 10"  
Côro misto
- ASCENSÃO (canção religiosa) - 3' 05"  
Côro de homens e pífaro
- CANÇÃO DE ARROLAR (José embala o menino)  
Solo de Adriana de Campos Figueira
- CANÇÃO DE BERÇO - 3' 10"  
Canta Delfina Rosário Hipólito Roque
- CANÇÃO DE BERÇO - 1' 30"  
Canta Maria de Jesus Tavares Baptista
- CANÇÃO DE BERÇO - 2' 10"  
Versões de Maria José do Espírito Santo e Maria do Patrocínio Roque Nunes
- CANÇÃO DE EMBALAR - 1' 15"  
Canta Maria José Alves Barrete
- CANÇÃO DE LAVRAR (dos ganhões. Canção de trabalho)  
Solo de José Rebelo Valente
- CANÇÃO DE LAVRAR (dos ganhões. Canção de trabalho)  
Versões de Jaime e Manuel Gregório
- CANÇÃO DE RODA - 3' 20"  
Canta Joaquina Páscoa Silvestre
- CANÇÃO DE SACHADEIRAS - 3' 15"  
Côro misto
- CANÇÃO DE TOSQUIADORES - 2' 45"  
Solo
- CANÇÃO DE TOSQUIADORES - 2' 00"  
Trio
- CANTAR À ZAMBURRA (Canção de carnaval) - 1' 50" (filmado por A. Santos)  
Côro misto com adufes, pilões e almofarizes, garfos em garrafas
- DIVINA SANTA CRUZ - 3' 20"  
Côro de mulheres com adufes
- DIVINA SANTA CRUZ - 0' 30"  
Solo de "Palheta" (oboé)
- D. FLORES (romance)  
Solo de Maria José Azinheiro
- DONA SILVANA (Romance) - 1' 45"  
Solo de Maria Idalina Gerales
- ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS - 2' 05"  
Côro misto
- ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS - 2' 10"  
Côro misto
- ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS - 3' 15"  
Côro misto
- ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS - 4' 35"  
Côro misto

- ERVA CIDREIRA (Cantiga bailada) - 2' 50"  
Côro misto
- JANEIRAS - 2' 00"  
Canta Rosália Neves da Cruz e côro
- MAIO MENINO - 0' 55"  
Côro infantil
- MALHÃO (cantiga bailada) - 1' 20"  
Canta Delfina Rosário Hipólito Roque
- MENINO JESUS (canção de Natal) - 2' 30"  
Côro misto
- MODA DA AZEITONA - 3' 50"  
Canta Delfina Rosário Hipólito Roque
- MODA DA AZEITONA - 2' 55"  
Canta Maria de Jesus Tavares Batista e côro misto
- MODA DA AZEITONA - 2' 20"  
Canta Maria José Lopes e côro misto
- MODA DA AZEITONA - 2' 00"  
Canta Rosália Neves da Cruz e côro misto
- MODA DA AZEITONA - 2' 50"  
Coros
- MODA DA AZEITONA - 1' 50"  
Solo
- MODA DA AZEITONA  
Solo de Maria José Azinheiro
- MODA DA ESPOSADA - 2' 05"  
Côro misto
- MODA DO ADUFE - 1' 30"  
Côro de mulheres com adufes
- MODA DO ADUFE (cantiga bailada) - 2' 30"  
Côro misto com adufe
- MODA DO BALHÃO - 1' 30"  
Solo de "Pífaro" por António Dias Amaral
- MODA NOVA - 2' 15"  
Côro de mulheres
- MÚSICA DO BOMBO - 1' 30"  
Côro de homens c/ dois bombos, duas caixas e pífaro
- O ÉS TÃO LINDA (cantiga bailada) - 2' 50"  
Côro de mulheres com adufes
- OS MARTÍRIOS - 1' 50"  
Côro misto
- OS MARTÍRIOS - 3' 10"  
Côro misto
- OS TRÊS REIS - 1' 55"  
Com côro de homens (cantado em andamento), com flauta e percussão
- OS TRÊS REIS - 1' 30"  
Com côro de homens (parado), com flauta e percussão
- QUADRA DE SANTA IRIA (romance) - 1' 50"  
Canta Isabel Caldeira Vilela
- QUANDO EU ERA PEQUENINA (cantiga bailada) - 1' 30"  
Canta Gracinda Rasca c/ côro de mulheres c/ adufes
- S. JOÃO - 1' 35"  
Côro misto
- S. JOÃO - 2' 35"  
Côro misto com adufes
- S. JOÃO (do campo) - 2' 05"  
Côro misto
- S. JOÃO (do rancho) - 2' 50"  
Côro misto com adufe
- SENHOR DA SAÚDE (canto de romaria) - 1' 40"  
Côro misto e pífaro

- SENHORA DA PÓVOA - 1' 20"  
Solo de "palheta" (oboé)  
SENHORA DA PÓVOA - 1' 05"  
Solo de "pífaro"  
SENHORA DA ROCHA (canto de romaria) - 3' 45"  
Côro misto  
SENHORA DO ALMURTÃO (romaria) - 3' 00"  
Côro de mulheres com adufes  
SENHORA DO AMPARO (canto de romaria) - 2' 30"  
Côro misto  
SENHORA SANTA LUZIA (canto de romaria) - 2' 20"  
Canta Delfina Rosário H. Roque  
SENHORA SANTA LUZIA (canto de romaria) - 2' 45"  
Côro misto com bombos, caixa e pífaro  
TOQUE DE BÚZIO DA APANHA DA AZEITONA - 0' 55"  
Tocado por João Vicente Proença  
TOQUES DE URRRA (Búzio)  
José Martins de Campos (1º toque) e Manuel Toscano (2º toque)

### Faixas Gravadas na Beira Alta

- A RIBEIRA - 1' 30"  
Côro misto  
A TIRANA (cantiga bailada) - 2' 55"  
Cantam Idalina Ribeiro de Almeida e José Rodrigues de Oroa com Joaquim Correia da Silva (guitarra) e José (guitarra espanhola)  
"ABOLEAR" AO GADO - 1' 40"  
Canta Carminda Tavares Barbosa  
AGORA É QUE PINTA O BAGO (videirinha) - 1' 45"  
Côro misto  
AS TRÊS MARIAS (canção de Natal) - 1' 35"  
Côro misto  
CANÇÃO DE "ANANAR" (embalar) - 2' 05"  
Canta Custódia Tavares  
CANTAR À PEDRA - 2' 50" (filmado por A. Santos)  
Canta Zacarias dos Santos  
CHORA Videira (canção de trabalho. Maçar o linho) - 1' 40"  
Côro de mulheres  
EM ESTA MANHÃ ACHEI (canção de trabalho) - 1' 25"  
Côro de mulheres  
ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS - 2' 25"  
Canta Artur Fernandes Nogueira e José Francisco Laje Moita  
ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS - 3' 15"  
Côro de mulheres  
ENTRE CANAS E CANAIS (romance) - 1' 30"  
Canta Esmeraldina Gomes Lourenço  
EXPRESSÕES DAS PORQUEIRAS (ao conduzirem os porcos) - 1' 05"  
(sem indicação)  
FADO DE LÁ MAIOR - 2' 50"  
Cantam Idalina Ribeiro de Almeida e José Rodrigues de Oroa com guitarras (portuguesa e espanhola), harmónica e panela  
JESUS CRISTO DO CALVÁRIO (canção de Natal) - 1' 55"  
Côro misto  
LARU, LARU (canção de "ananar" ou embalar) - 1' 30"  
Canta Carminda Tavares Barbosa  
LAVRADOR DA ARADA (romance) - 1' 30"  
Canta Maria José de Jesus  
"LERAR" (toadilha de pastores) - 1' 25"  
Canta Lucinda Maria da Rocha Carvalho e Maria Celeste Pinheiro Giestas

- LO-LO DIRÃO (canção de trabalho, Maçar o linho) - 2'25"  
Côro de mulheres
- MAÇADELA - 2' 05"  
Côro de mulheres com ruído característico do espadeirar do linho
- MACÁRIO (canto de romaria) - 1' 55"  
Côro misto
- MALHA (canção de trabalho) - 2' 20"  
Côro de homens
- O EITO FORA (moda da ceifa) - 4' 05"  
Côro misto
- O MAIO - 2'25"  
Côro misto
- Ó PRIMA VAMOS PARA A CEIFA - 1'50"  
Côro de mulheres
- OS REIS - 1' 30"  
Côro misto com harmónica, guitarra e ferrinho
- OS TRÊS REIS - 2' 15"  
Côro de mulheres
- OS TRÊS REIS - 2'55"  
Côro misto com guitarras (Port. e Espanhola)
- ROSA DA ALEXANDRIA (canção de trabalho)  
Côro de mulheres
- SANTA COMBINHA (canto de romaria) - 1' 40"  
Côro misto
- SANTA MARIA (canção religiosa) - 2' 15"  
Côro misto
- SANTA MARIA - 2' 05"  
Côro misto
- S. JOÃO - 1' 35"  
Côro misto
- S. JOÃO - 1' 40"  
Côro misto
- S. JOÃO- 2'10"  
Côro misto
- S. JOÃO DA BAIRRADA - 2' 05"  
Côro misto
- SENHORA DA GUILA (canto de romaria) - 2' 05"  
Côro misto
- TASCADELA - 2'50"  
Côro de mulheres com ruído característico do espadeirar do linho
- VERDE LOUREIRO (canção de trabalho, Toscadela) - 3' 05"  
Côro de mulheres



**Ilha de Santa Maria [LP/ICPD 1963 1-12]**

- A BELA AURORA DA SERRA (moda de baile) - 3' 10"  
Cantadeira com acompanhamento de duas violas de arame
- A CAÇA DE D. HUMBERTO (romance) - 1' 25"  
Voz a solo: Maria Soares de Moura
- A SALOIA (moda de baile) - 2' 20"  
Cantadeira com acompanhamento de duas violas de arame
- A 24 DE AGOSTO (canção narrativa, do Entrudo) - 2' 15"  
Cantador com acompanhamento de viola de arame (simulada) e Reque-Reque
- AI JESUS, SENHORA SOGRA (canção de fiandeiras) - 2' 15"  
Voz a solo: Nívea da Rocha
- ALVORADA - 2' 30"  
Três cantadeiras com acompanhamento de tambor e címbalos
- ALVORADA (cântico de foliões) - 4'  
Três vozes masculinas com acompanhamento de tambor e címbalos
- AURORA (moda de baile) - 3'  
Cantadeira com acompanhamento de duas violas de arame
- AURORA (moda de baile) - 3' 15"  
Voz e acordeão
- AVÉ MARIA - 2' 55"  
Cantada durante a Quaresma, à noite, pelos caminhos, no regresso da Hora Santa
- BRINQUINHOS (falsete ou canção de foliões) - 2'50"  
Três cantadores com acompanhamento de tambor e címbalos
- CANÇÃO DE LAVADEIRAS - 1' 15"  
Voz a solo: Luísa Soares de Figueiredo (72 anos)
- CANÇÃO DE MOER O CAFÉ - 1' 15"  
Voz a solo: Maria de Chaves Andrade
- CÂNTICO DE FOLIÕES (do Império chamado "das crianças" ou "dos inocentes". Dia de S. João) - 4' 50"  
Vozes infantis, tambor e címbalos
- CHAMARRITA (Arcos. Moda de baile) - 2' 10"  
Versão instrumental executada em acordeão
- CHAMARRITA ZARAGATEIA (moda de baile) - 2' 40"  
Cantador com acompanhamento de duas violas de arame
- CHAMARRITA (dos braços. Moda de baile) - 3'  
Cantador e cantadeira com acompanhamento de duas violas de arame
- DEUS É QUE NOS DEU O AUMENTO (alvorada. Cântico de foliões) - 3' 10"  
Três cantadores com acompanhamento de tambor e címbalos
- DONA HELENA (romance) - 1' 15"  
Voz a solo: Ana Virgínia Cabral
- ENTRE ROSAS E JUNQUILHOS... (xácara de conversados) - 2' 35"  
Voz feminina
- ESTAIS NO CEPTRO, ESTAIS NA COROA (Falsete) - 3'  
Três cantadores com percussão
- ESTAVA A AMORA NO SEU LUGAR - 3' 50"  
Voz a solo: Maria da Glória Cabral
- ESTEVÃO MAIS ESTEVINHO (falsete ou canção de foliões) - 3' 10"  
Três cantadores com acompanhamento de tambor e címbalos
- EU FUI ACIMA DA ROCHA (moda de baile) - 2' 35"  
Versão instrumental executada em acordeão
- EU FUI ACIMA DA ROCHA (pezinho. Moda de baile) - 2' 35"  
Cantador com acompanhamento de duas violas de arame
- FADO VELHO (moda de baile) - 2' 20"  
Cantador com acompanhamento de duas violas de arame
- FALSETE DA GARÇA (canção de foliões) - 3'  
Cantador com acompanhamento de tambor e címbalos
- INDO EU PELA AREIA ALÉM (falsete ou canção de foliões) - 2'50"  
Três cantadores com acompanhamento de tambor e címbalos

- LINDA PASTORINHA (romance) - 1'  
Voz a solo: Maria Soares de Moura
- MODA DE BAILE - 1' 40"  
Solo de acordeão
- MODA DO MOINHO DE MÃO (canção de trabalho) - 2' 20"  
Voz feminina
- MODA DO MOINHO DE MÃO (canção de trabalho) - 2' 10"  
Voz a solo: Filomena Soares de Andrade
- MERCEANA (moda de baile) - 1' 30"  
Cantadeira com acompanhamento de duas violas de arame
- O ALFINETE (Jogo) - 3'  
Cantador e cantadeira com acompanhamento de duas violas de arame
- O BALÃO (moda de baile) - 3' 25"  
Cantador com acompanhamento de viola de arame
- O BATUQUE (moda de baile) - 1' 25"  
Cantadeira: Angelina Cabral com acompanhamento de duas violas de arame
- O MENINO ESTÁ DORMINDO (Natal. Entoadado no templo, pelo povo, para a "Entrada de Pastores" em noite de Natal até dia dos Reis Magos, quando o sacerdote dá o Menino a beijar) - 2' 50"  
Côro misto. Gente da Freguesia da Almagreira
- OLARÉ (moda de baile) - 1' 40"  
Cantadeira com acompanhamento de viola de arame
- OS MOUROS (falsete ou canção de foliões) - 3'  
Cantador com acompanhamento de tambor e címbalos
- OS TRÊS PROVIMENTOS DA MESA (falsete ou canção de foliões) - 2' 25"  
Três cantadores com acompanhamento de tambor e címbalos
- PERA DE ENGENGROALDenga (falsete) - 1' 55"  
Três cantadores e percussão
- PÉZINHO (versão antiga. Moda de baile) - 3'  
Cantador com acompanhamento de duas violas de arame
- PÉZINHO (moda de baile) - 2' 45"  
Cantadeira com acompanhamento de duas violas de arame e rabeca
- PÉZINHO (versão instrumental) - 4' 20"  
Duo de violas de arame
- POIS OLHA (sapateia. Moda de baile) - 3' 15"  
Cantador e cantadeira com acompanhamento de duas violas de arame
- QUEM DISSER QUE O MEU BARCO QUE TOMBA (falsete ou canção de foliões) - 3' 25"  
Três cantadores com acompanhamento de tambor e címbalos
- REMA (moda de baile) - 2' 35"  
Cantador e cantadeira com acompanhamento de viola de arame
- ROMANCE DO CEGO - 2'  
Voz a solo: Luísa Soares de Figueiredo. Actuou nesta gravação com a idade de 72 anos
- SAPATEIA (moda de baile) - 2' 40"  
Cantador com acompanhamento de três violas de arame
- SAPATEIA (moda de baile) - 2' 40"  
Versão instrumental em quatro violas de arame
- SE ME MOLHAS O MEU ROUPÃO (falsete ou canção de foliões) - 1' 40"  
Três cantadores com acompanhamento de tambores e címbalos
- SOL BAIXINHO (moda de baile) - 2' 05"  
Cantadeira com acompanhamento de duas violas de arame

**Ilha de S. Miguel [LP/ICPD 1965 1-7]**

- A BANDEIRA LEVANTAMOS (canção de Foliões) - 2' 05"  
Vozes masculinas com acompanhamento de tambor, sistro e percussão
- A POMBINHA NESTE CANTO (canção de Foliões) - 2' 35"  
Vozes masculinas com viola de arame, dois sistros e rabeca
- ACEITAI, VIRGEM, VOSSO ESPOSO (canção de Foliões) - 2'  
Vozes masculinas com acompanhamento de tambor, sistro e percussão
- AS ESTRELAS (canto de peditório; versão da Lomba do Cavaleiro) - 2' 35"  
Um cantador e pequeno câro misto com duas violas de arame e ferrinhos
- AS ESTRELAS (canto de peditório; versão da Relva) - 2' 45"  
Vozes masculinas com rabeca, viola de arame e ferrinhos
- AS ESTRELAS (canto de peditório) - versão de Vila Franca do Campo - 3' 05"  
Cantador com pequeno agrupamento de instrumentos populares e câro misto
- AURORA (canção dançada ou moda de baile) - 2' 40"  
Versão instrumental. Executado em duas violas de arame
- AURORA (canção dançada ou moda de baile) - 3' 05"  
Cantador com acompanhamento de duas violas de arame
- AVÉ MARIA/GLÓRIA (como cantos processionais. Versões de Achadinha) - 1' 40"  
Pequeno câro misto. Gente da Achadinha
- BAILE À RÉ (canção dançada ou moda de baile) - 2' 15"  
Cantadeira e cantador com acompanhamento de duas violas de arame
- BELA AURORA (canção dançada ou moda de baile. Versão instrumental) - 1' 30"  
Executado em duas violas de arame
- BENDITO (versão da Pedreira do Nordeste) - 1' 35"  
Cinco cantadores de Água Retorta. Terra Chã
- BENDITO e OFERECIMENTO - 2' 50" e 2' 45"  
Dois cantadores da Lomba da Maia
- BENDITO e OFERECIMENTO - 1' 30"  
Seis cantadores de Água de Retorta (Fagundas)
- BENDITO e OFERECIMENTO - 1' 35" e 1' 30"  
Seis cantadores de Ponta Garça
- BONS ANOS (Janeiras. Versão de Água Retorta. Canto infantil de peditório) - 2' 20"  
Vozes de 5 crianças e um adulto
- CANÇÃO DE FOLIÕES (versão infantil. Capelas) - 4'  
Três cantadores (14, 16 e 18 anos) com rabeca, viola de arame e sistro
- CANÇÃO DE FOLIÕES - 3' ?"  
Vozes masculinas com rabeca, viola de arame e sistro
- CÂNTICO DE ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS (Cânticos nocturnos do período quaresmal, para o culto dos mortos). Versões do Faial da Terra:  
- BENDITO - 1' 45"  
- DOIS PEDIDOS - 1' 50"  
- OFERECIMENTO - 3' 10"  
- PRANTO - 1' 10"  
- VIRGEM PURA - 1' 10"  
Versão da Lomba do Loução:  
- OFERECIMENTO - 4' 25"
- CÂNTICO DE ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS  
Versões de S. Pedro do Nordestinho:  
- BENDITO - 3' 05"  
- PAIXÃO - 2' 35"  
- DIA DE JUÍZO - 1' 25"
- CÂNTICO DE ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS  
- OFERECIMENTO (versão de S. Pedro do Nordestinho) - 4' 25"  
Três cantadores  
- BENDITO (versão da Lomba do Pomar) - 2' 10"  
Três cantadores  
- Ó MINHAS ALMINHAS SANTAS (versão de Algarvia) - 2' 50"  
Quatro cantadores

- CANTIGA DA CHACOTA (versão dos Ginetes) - 2' 15"  
Vozes masculinas com viola de arame, rabeca e ferrinhos
- CANTIGA DE VIGIAR A PRAGA (Ponte Garça) - 0' 45"  
Canto e percussão numa lata vazia
- CANTIGA DE VIGIAR A PRAGA (versão infantil. Relva) - 1' 20"  
Voz com acompanhamento de cegarrega
- CANTO DE PEDITÓRIO - 2' 30"  
Vozes masculinas com duas violas de arame e ferrinhos
- CANTO DE PEDITÓRIO PARA O MENINO JESUS - 2' 25"  
Vozes masculinas com viola de arame, acordeão e ferrinhos
- CHAMANDO A MOREIA (expressões empregadas na pesca da moreia. ) - 2' 30"  
Pesca na rocha, com locução
- CHAMARRITA (canção dançada ou moda de baile) - 2' 35"  
Cantadeira com acompanhamento de duas violas de arame
- ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS (Bendito e Pedido. Versão de Achadinha.) - 2' 25"  
Seis cantadores (cânticos nocturnos do período quaresmal, para o culto dos mortos)
- ESTAVA MARIA À BEIRA DO RIO - 1' 20"  
Uma cantadeira
- MANGERICÃO (canção dançada ou moda de baile) - 3'  
Cantador com acompanhamento de duas violas de arame
- MARCHA DE FOLIÕES (trecho instrumental. Versão da Relva) - 1' 40"  
Rebeca, viola de arame e sistro
- MINHA VOZ VOU LEVANTAR (canção de Foliões) - 2' 25"  
Vozes masculinas com tambor e sistro
- Ó ESTRELA QUE VAIS COROAR (canção de Foliões) - 3' 25"  
Vozes masculinas com viola de arame, 2 sistros e rabeca
- Ó MINHAS ALMINHAS SANTAS (versão da Lomba da Maia) - 1' 50"  
Cinco cantadores
- Ó NOBRE SENHOR JOSÉ (canção de Foliões) - 2' 25"  
Três cantadores com rabeca, viola de arame e sistro
- OLHA A PRAIA (canção dançada ou moda de baile) - 2' 35"  
Cantador com acompanhamento de viola de arame
- OLHAI A POMBA, VINDE VÊ-LA (canção de Foliões) - 2' 20"  
Vozes masculinas com tambor e sistro
- OS REIS (canto de peditório. Versão da Lomba do Pomar) - 3' 35"  
Vozes masculinas com duas violas de arame e ferrinhos
- OS REIS (canto de peditório. Versão do Livramento) - 1' 55"  
Vozes masculinas com rabeca, duas violas de arame e ferrinhos
- OS REIS (canto de peditório. Versão da Vila do Nordeste) - 2' 15"  
Cantador e pequeno côro misto com acompanhamento de duas violas de arame e ferrinhos
- OS REIS DO ORIENTE (canto de peditório. Versão de Capelas) - 3' 20"  
Vozes masculinas com rabeca, viola de arame e ferrinhos
- OS REIS DO ORIENTE (canto de peditório. Versão dos Ginetes) - 2' 15"  
Cantador com acompanhamento de viola de arame, rabeca e ferrinhos
- OS TRÊS HOMENS DA FOLIA (canção de Foliões) - 3' 10"  
Vozes masculinas com tambor e sistro
- PÃO POR DEUS (canto infantil de peditório) - 0' 50"  
Vozes mistas (7, 9, 10, 11, e 12 anos)
- PEDIDO C/ P.N. e A.M. e OFERECIMENTO - 1' 30"  
Versões de Água de Retorta e de Terra Chã
- PEZINHO (canção dançada ou moda de baile) - 2' 50"  
Cantadeira e cantador com viola de arame e acordeão
- PEZINHO NOVO (canção dançada ou moda de baile) - 2' 50"  
Cantador com duas violas de arame, rabeca e ferrinhos
- PÉZINHO VELHO (canção dançada ou moda de baile) - 2' 05"  
Versão instrumental. Executado em duas violas de arame
- POMBINHA COM GRAÇA IMENSA (canção de Foliões) - 5' 15"  
Vozes masculinas com viola de arame, dois sistros e rabeca
- SALVA À CRUZ (peregrinações quaresmais dos Romeiros, em visita aos templos) - 2' 05"  
Pelo mestre dos romeiros e pequeno grupo vocal masculino Romeiros de Ponte Garça

SALVA À SENHORA DO ROSÁRIO - 1' 40"

Pelo mestre dos romeiros e grupo vocal masculino. Romeiros da Lomba da Maia

SALVE RAINHA (do Terço cantado ao Divino Espírito Santo) - 1' 45"

Pequeno câro misto. Gente da Lomba do Cavaleiro

SÃO JOSÉ A CAMINHAR - 2' 10"

Uma cantadeira

SAPATEIA (canção dançada ou moda de baile) - 2' 30" e 3' 30"

Cantador com acompanhamento de duas violas de arame e

Versão instrumental. Executada em duas violas de arame

SAUDADE (canção dançada ou moda de baile) - 4' 50"

Versão instrumental. Executado em duas violas de arame

SAUDADE (canção dançada ou moda de baile) - 4' 40"

Cantador com acompanhamento de duas violas de arame

SOLO DE GAITA PASTORIL - 0' 55"

Manuel Cabral Fogueteiro - 65 anos

TANCHO (canção dançada ou moda de baile) - 1' 40"

Cantador com acompanhamento de duas violas de arame

TERÇO CANTADO AO DIVINO ESPÍRITO SANTO:

- GLÓRIA/NOME DE MARIA - 0' 55"

- ORAÇÃO A JESUS CRISTO/PAI NOSSO" - 0' 25"

- AVÉ MARIA - 0' 25"

- SALVE RAINHA - 2' 20"

- OFERECIMENTO - 0' 25"

- PAIXÃO - 1' 45"

- FINAL DA PAIXÃO E FINAL DO TERÇO (versão de Água Retorta) - 1' 40"

TRÊS EXEMPLOS DE VIGIAR PRAGA - 0' 50"

a) Locução com cegarega

b) Canto e percussão numa lata vazia

c) Locução dialogada com matracas de cana

VAI DE RODA (canção dançada ou "moda de baile") - 1' 25"

Voz feminina com acompanhamento de tambor e percussão

VAMOS QUE É DE OBRIGAÇÃO (canção de Foliões) - 2' 10"

Três cantadores com acompanhamento de tambor e sistro

VEM AQUI PEQUENA RÊS (canção de Foliões) - 2' 25"

Vozes masculinas com tambor e sistro

## Recriação de música tradicional gravada por Artur Santos

Segundo base de dados ainda em elaboração no INET [INET: inédito], há referências a gravações de A. Santos e é feita a recriação de faixas gravadas por ele nos Açores, nos seguintes discos:

### Brigada Victor Jara

1977 *Eito Fora. Cantares Regionais* [LP]. Lisboa: Mundo Novo. MNLP 003.

Faixa: *Pezinho da Vila*

1979 *Tamborileiro*. [LP]. Lisboa: Mundo Novo. MN [s.n.º]

Faixa: *Rema S. Gonçalo*

1982 *Marcha de Foliões*. [LP]. [s.l.]: Vadeca - J.C. Donas Lda. Departamento de discos. VN - 4019-191

Faixas: *Chamarrita* e *Marcha de Foliões*

1984 *Contraluz*. [CD]. [Lisboa]: CBS. 26-230.

Faixas: *Cantiga Bailada, Falsete dos Mouros e Ilha de sons (Chamamento da Moreia, nos discos de A. Santos)*

1995 *Danças e Folias*. [CD]. Lisboa: Farol Música, Lda. FAR 00006/95.

Faixa: *A Fofa*

### Carlos Medeiros

2000 *Dança das Fitas*. [CD]. Praia da Vitória: Irishlab (ed. subs. Câmara Municipal da Praia da Vitória, Casa da Cultura de Angra do Heroísmo e Casa Vitorino Nemésio)

Faixas: *Sericotão* e *Pai Paulinho* (*Ó Negros Lá do Sertão, nos discos de A. Santos*)

### Maio Moço

1987 *Inda Canto Inda Danço*. [LP]. [Lisboa]: Vidisco. 11.80.1355.

Faixas: *Bela Aurora* e *Tirana*

### Ronda dos Quatro Caminhos

1991 *Romarias*. [CD]. [s.l.]: Ovação. OV-CD-003.

Faixa: *Chamarita*

(listagem realizada com a colaboração da Dra. Maria João Lima)

## FILMOGRAFIA

Encontram-se no espólio de A. Santos (depositados no MAH) os filmes etnográficos da sua autoria de A. Santos indicados a seguir e ainda pequenos pedaços de fita, embrulhados em papel vegetal (em mau estado de conservação) onde está escrito "Slocombe", "Em andamento", "partida", "partida de Slocombe", "Malpica", "Duas pequenas deslocações cantando", "cantando", "enquadramento em que passa um cortejo", "com a Zamburra", "sachando, arranjando o lenço e o saiote", "bebendo pelo púcaro" e ainda 15 fragmentos sem indicação. Os filmes, de que não se conhece o estado de conservação são:

- Filmes de Angola não referenciados (1950, Tobis Portuguesa)
- Filmes da "Tobis Portuguesa, Serviço Administrativo. Arquivo Filmes, Negativos de Imagem" com o rótulo: [Filme Pedra - negativo 1/10/57] e [Filme Zamburra - negativo 12 m 20/11/63].

OUTRA DOCUMENTAÇÃO

Currículos e notas biográficas publicadas

No espólio de A. Santos no INET há vários currículos dactilografados não datados. Têm entre uma e cinco páginas e, pela análise do seu conteúdo, foram escritos entre os anos 40 e 70, tendo o texto mais antigo sido acrescentado, mas não modificado no essencial. Complementando e confirmando estes currículos, existem no espólio notas biográficas publicadas em programas (de 1941, 1943 e 1956), listagens de composições publicadas ([EN 1944] e [Ibidem 1948]), discos editados (1956 a 1965), obras executadas (orquestrações e harmonizações das *Canções Populares Portuguesas* e a *Suite Antiga*) e publicações em que colaborou (1947, 1951, 1964, 1965, 1968 e 1986). Todos os dados contidos nos currículos foram confirmados, excepto a informação sobre o seu trabalho para a EN, como referido. O rigor com que os currículos foram elaborados torna credível as gravações feitas para a EN em 1939 documentadas, as primeiras em bobine magnética realizadas em Portugal que se conhecem. Das notas biográficas dos programas de concerto foram utilizadas como fontes as listadas a seguir.

Programas de concerto utilizados como fontes	
[Concerto no S. Carlos. 1941]	Notas biográficas da autoria de Luís de Freitas Branco incluídas no programa do Concerto no Teatro Nacional de S. Carlos, em que foi estreada a <i>Suite Antiga</i> (21/3/194)
[Concerto no S. Carlos. 1943]	Notas biográficas da autoria de Luís de Freitas Branco e acrescentadas por A. Santos, incluídas no programa do Concerto no Teatro Nacional de S. Carlos, em que foi tocada a <i>Suite Antiga</i> (8/12/1943)
[1º Concerto Sinfónico no Tivoli. 1956]	Programa do 1º Concerto Sinfónico com a Orquestra Sinfónica Nacional, realizado no Tivoli a 7 de Junho de 1956, integrado no Festival de Música Portuguesa Organizado pela EN e pelo SNI. De A. Santos foram interpretadas 5 <i>Canções Populares Portuguesas</i> ( <i>Milho Grosso</i> , <i>Oh que calma</i> , <i>Boina, boina</i> , <i>Santa Luzia</i> , e <i>Sete anos que andei na guerra</i> ) por Germana de Medeiros, acompanhada com a Orquestra Sinfónica Nacional, dirigida por Pedro de Freitas Branco
[2º Concerto Sinfónico no Tivoli. 1956]	2º Concerto Sinfónico com a Orquestra Sinfónica Nacional, realizado no Tivoli a 21 de Junho de 1956, integrado no Festival de Música Portuguesa Organizado pela EN e pelo SNI. De A. Santos, foi tocada a <i>Suite Antiga</i> sob a direcção do Maestro Pedro de Freitas Branco



Documentação relativa a palestras, exposições e programas

As palestras realizadas por A. Santos ou em que lhe são feitas referências estão listadas nas tabelas seguintes. A referência no texto da dissertação inclui sempre [Palestra e Instituição ou Local. Ano]. Foram utilizados como fontes todos os textos de palestras encontrados estão depositados no INET.

Palestras da autoria de Artur Santos (1947 a 1964) <sup>279</sup>		
Data	Título, Local e Instituição	Fontes <sup>280</sup>
6/5/1947 e 25/6/1947	<i>Portugal, The Country and the People</i> (a lecture with Slides and Folk-songs by Dr. Carlos. Azevedo and Professor Artur Santos. Singer soloist: Senhora de Santos) realizada na Taylor Institution, a convite da Universidade de Oxford e no Caxton Hall (Westminster, Londres), a convite da English Dance and Song Society e da Anglo-Portuguese Society	<b>Texto</b> [Palestras em Inglaterra 1947], na íntegra em inglês (36 pp.), extractos em português (12 pp.) e em francês (3 pp.); existem os 2 folhetos de programa ([Palestra em Oxford. Azevedo e Santos. 1947] e [Palestra em Londres. Azevedo e Santos. 1947])
1947 Outubro	<i>Portuguese Folk Music</i> comunicação como Delegado Oficial Português, no Congresso Internacional de Folclore	Referida na [Carta. IAC. A. Santos. 15/12/1947]
Anos 50	IAC	<b>Texto</b> [Palestra no IAC. Anos 50] (6 pp.) que se deduz ter sido realizada após estadias de campo de 1952/3
1953	Museu de Arte Antiga em Lisboa	Referida na [Carta. A. Santos. Presidente IAC. 9/8/1953]
1955 Fevereiro	Philips Portuguesa em Lisboa, repetida no mesmo mês	<b>Texto</b> [Palestra na Philips. A. Santos. 1955] (7 pp.) e referida em [Insulana Vol. XIII 1957:411]
25/10/1956	Salão do Governo Civil em Ponta Delgada	Referida em [Insulana Vol. XIII 1957:409, 416, 431/35]
1957	Salão da JGAH em Angra do Heroísmo	Referida no [Boletim IHIT N.º 15. 1957:218]
1960 Janeiro	Em Ponta Delgada	<b>Texto</b> [Palestra em S. Miguel. A. Santos. 1960] (5 pp.) referida no [Diário dos Açores. 16/1/1960]
20/7/1964	Museu de Arte Antiga em Lisboa	Referida no [Diário da Manhã. 21/7/1964]
1/11/1964	Palestra radiofónica no emissor do CAA na Ilha de Santa Maria	Referida em [Insulana Vol. XX 1964:205/6]
1964 ou posterior	Repetição da palestra anterior, em Ponta Delgada	Referida em [Insulana Vol. XX 1964:205/6]

<sup>279</sup> As palestras transcritas incluem referência à inclusão de gravações e diapositivos. Considera-se provável que A. Santos tenha seguido o mesmo procedimento noutras palestras.

<sup>280</sup> As quatro palestras transcritas estão depositadas no INET. Todas incluem referência às gravações e aos diapositivos apresentados nas palestras. Estes eram acompanhados de explicações de que não se encontraram registos escritos.

Documentação relativa a palestras, exposições e programas (cont.)

Palestras com referências a Artur Santos (1937 a 1952)		
Data	Título, Local e Instituição	Fontes
29/1/1937 6/3/1937 28/3/1938 29/6/1938	<i>A Canção Popular Portuguesa</i> , <b>palestras radiofónicas</b> transmitidas pela EN e embora não haja registo do autor destes programas, tudo indica ter sido Agostinho de Campos [Entrevista a Elisa Lamas 30/12/1999] e [Entrevista a Florinda Santos. 12/3/2000], que veio a ajudar A. Santos a ingressar como professor no CN [Carta. A. Santos. António Emílio Campos. 11/3/1942]	<b>Textos</b> [4ª Palestra na EN. s.a. 1937] [5ª Palestra na EN. s.a. 1937] [7ª Palestra na EN. s.a. 1938] [11ª Palestra na EN. s.a. 1938]
14/9/1952	<b>Palestra radiofónica</b> transmitida pelo RCA, sem título e sem autor conhecido, sobre a "missão de estudo do Prof. Artur Santos", referindo os seus dados biográficos e o início dos trabalhos nos Açores.	<b>Texto</b> [Palestra no RCA. s.a. 1952]

Programas com referências a Artur Santos (1937 a 1983)		
Data	Título / Autor / Emissor	Fontes <sup>281</sup>
29/1/1937 6/3/1937 28/3/1938 29/6/1938	<i>A Canção Popular Portuguesa</i> , 4 palestras transmitidas pela EN / s.a. (incluem referências à participação de A. Santos como pianista, acompanhando Arminda Correia em harmonizações de MTP)	<b>Texto</b> / Ver Palestras (não existem gravações no Arquivo Sonoro da RDP)
7/5/1947	<i>Portugal the Country and the People</i> , emissão sobre a palestra do mesmo nome num programa de F. B. de Carvalho transmitido pela BBC em Londres	<b>Texto</b> [Programa na BBC. Carvalho. 1947]
1952	<b>Palestra radiofónica</b> transmitida pelo RCA, sem título	<b>Texto</b> / Ver Palestras
15/5/1954	<i>Entrevista com o Ex.mo Professor Artur Santos</i> conduzida por António Horta e Costa na <b>Radiodifusão Francesa</b> , referindo a recém realizada exposição em Amsterdão e o trabalho etnomusicológico desenvolvido	<b>Texto</b> [Entrevista na Radiodifusão Francesa. A. Santos. 1954]
9/4/1961 e 15/4/1961	<i>Gosto pela Música</i> , programa de João de Freitas Branco na EN (também transmitido, quatro vezes, no RCA [Carta. Comissão de Turismo da Terceira. A. Santos. 26/10/1961])	<b>Texto</b> [Programa na EN. Freitas Branco. 1961] Existe gravação no MAH, não acessível
1963 Novembro	<b>Programa televisivo</b> sobre MTP emitido pela RTP, com 40 minutos de duração (incluiu entrevista a A. Santos, audição de gravações, apresentação de fotografias e excertos de filmes documentando estadias de campo)	[Programa da RTP. 1963] é referido nos currículos e não existe no Arquivo Audiovisual da RTP
1/11/1964	<b>Entrevista</b> no emissor do CAA na Ilha de Santa Maria	Referida em [Insulana Vol. XX 1964:205/6]
2/3/1966	<i>A Acção Desenvolvida pelo Etnomusicólogo Prof. Artur Santos</i> , extrato do programa <i>Semanário Musical</i> N.º 99 de José Carlos Picoto e José Atalaya na EN (incluiu audição de faixas dos discos de Santa Maria)	<b>Texto</b> [Programa na EN. Picoto e Atalaya. 1966]
1966	<i>Folclore Português</i> , programa apresentado semanalmente na EN, sob a orientação do assistente musical Nuno Barreiros, onde foram ouvidos os discos de Santa Maria	Referido no [Programa na EN. Picoto e Atalaya. 1966]
1/1/1983	"Programa N.º 16 sobre folclore açoriano de Bernardino Pontes em colaboração com José Alberto Sardinha, na RDP (incluiu audição das edições açorianas de A. Santos)	Existe gravação no Arquivo Sonoro da RDP

<sup>281</sup> Os textos lidos nestes programas estão depositados no INET.

## Documentação relativa a palestras, exposições e programas (cont.)

### Exposições etnográficas realizadas por Artur Santos (1951 e 1954)

A documentação encontrada sobre as duas exposições sobre música tradicional de Angola que A. Santos realizou inclui um programa impresso quando da sua realização no SNI [DIAMANG 1951] e documentação inédita sobre a exposição no Museu dos Trópicos em Amsterdão (1954 ) depositada no INET:

- Programa da exposição de fotografias de Angola: *Missão Folclórica do Prof. Artur Santos à Lunda e Alto Zambeze. Exposição realizada no Secretariado Nacional de Cultura Popular e Turismo. Junho 1951* [DIAMANG 1951] (12 pp. Com 4 fotografias e listagem de todas as fotografias expostas)
- 7 pp. com indicações para montagem de exposição etnográfica de fotografias de Angola em Amsterdão, incluindo a lista de fotografias [Légendes pour les photos à exposer. 1954 ] e esboços da sua disposição no recinto.

### Documentação relacionada com a Comissão de Etnomusicologia da FCG

Da documentação encontrada sobre as actividades da CE/FCG (com excepção da informação de carácter geral contida nos Relatórios do Presidente ([Perdigão 1959], [Idem 1961], [Idem 1971] e [Idem 1974]), foram utilizadas as seguintes fontes localizadas no INET:

- fotocópias das actas das reuniões da CE/FCG N.º 1 a 13 (1960 e 1961) e N.º 16 da CE/FCG (1962)] (53 pp.)  
[Acta N.º 1. CE/FCG. 27/1/1960]  
[Acta N.º 2. CE/FCG. 29/1/1960]  
[Acta N.º 3. CE/FCG. 1/2/1960]  
[Acta N.º 4. CE/FCG. 26/10/1960]  
[Acta N.º 5. CE/FCG. 27/10/1960]  
[Acta N.º 6. CE/FCG. 9/11/1960]  
[Acta N.º 7. CE/FCG. 16/11/1960]  
[Acta N.º 8. CE/FCG. 29/11/1960]  
[Acta N.º 9. CE/FCG. 9/1/1961]  
[Acta N.º 10. CE/FCG. 31/7/1961]  
[Acta N.º 11. CE/FCG. 1/8/1961]  
[Acta N.º 12. CE/FCG. 27/11/1961]  
[Acta N.º 13. CE/FCG. 4/12/1961]  
[Acta N.º 16. CE/FCG. 18/6/1962]  
No texto da dissertação são referenciadas por [Acta N.º. CE/FCG. Ano]
- convocatórias e ordem de trabalhos das reuniões da Comissão de Etnomusicologia da FCG  
[2ª O.T. CE/FCG. 29/1/1960]  
[4ª O.T. CE/FCG. 26/10/1960]  
[6ª O.T. CE/FCG. 9/11/1960]  
[7ª O.T. CE/FCG. 16/11/1960]  
[9ª O.T. CE/FCG. 9/1/1961]  
[10ª O.T. CE/FCG. 31/7/1961]  
[12ª O.T. CE/FCG. 27/11/1961]  
[O.T. CE/FCG. 4/12/1963]  
[O.T. CE/FCG. 17/1/1963]  
[O.T. CE/FCG. 6/3/1964]  
No texto da dissertação são referenciadas por [(N.º) O.T. CE/FCG. Ano]

## **Documentação relacionada com a Comissão de Etnomusicologia da FCG (cont.)**

- correspondência afim (1960, 61, 63 e 64 ) (16 pp.)
- projectos e pedidos de subsídios (Janeiro de 1960) (11 pp.), incluindo:
  - [Projecto Giacometti. 1960] com o título "Projecto para a Prospeção Folclórica do País"
  - [Projecto da International Library of African Music. s.d.] para "recolha" e edição de discos de Moçambique
  - [Carta. Vergílio Pereira. FCG. 1960] que inclui projecto de documentação de MTP na Beira Baixa e Douro
  - [Carta. ICPD. FCG. 1962], inclui pedido de subsídio para edição dos discos de A. Santos de S. Miguel
  - [Carta. Pe. António Marvão. FCG. s.d.] que inclui pedido de subsídio para publicação (Alentejo)
  - [Carta. António da Luz Rodrigues. FCG. s.d.] que inclui pedido de compra de "magnetofone" (Faial)
  - [Carta. José Belo Marques. FCG. s.d.] pedindo apoio para "recolha" em Moçambique
- notas
  - [Listagem dos pedidos de subsídio. CE/FCG 1960]  
(com o título "Prospecção folclórica. Nota dos projectos e pedidos de subsídio existentes no serviço" e assinada por Madalena Biscaia Farinha com data de 26/1/1960)
  - [Apreciação do Projecto de Giacometti. FCG. 1960]  
(em resposta a [Projecto Giacometti. 1960] e assinada pela Directora do Serviço de Música)
  - [Listagem das gravações de Armando Leça para a EN em 1940. s.d.]

## **Documentação relacionada com o Centro de Estudos Etnomusicológicos do IAC**

A troca de correspondência entre A. Santos, o IAC e o Ministro da Educação, entre 1964 e 1968 (em especial a correspondência dirigida ao Conselho Director do Centro), foi a única documentação encontrada sobre o CEE/IAC projectado por A. Santos e está depositada no INET.

O [Projecto de Regulamento do CEE/IAC. 1964 ou 1965], (8 pp.) e a sua inclusão no [Plano de Fomento de 1968], incluem propostas de acção, definição de serviços (biblioteca, fonoteca, filмотeca, serviços de edição, divulgação de materiais e administrativos), definição de cargos e funções, instalações e equipamentos necessários e orçamento. Junto com esta documentação foi encontrada a [Lista de nomes propostos para o CEE/IAC. 1964].

É possível que parte desta documentação esteja no espólio do IAC, que não é possível consultar por estar em fase de organização. Por ora, os únicos documentos relativos a este organismo encontrados, estão no espólio de A. Santos.

## **Documentação oficial: credencial, registos notariais e contratos**

Depositados no INET:

- [Contrato. BBC. s.d.], com o título "Clauses dans le contrat que je signerai avec la BBC".
- [Credencial. 1956], Credencial do Governo Civil de Castelo Branco (GC/CB), dirigida às autoridades locais datada de 19/10/1956
- [Registos notariais. 1957], incluindo registos notariais de direitos de autor e de direitos de reprodução mecânica
- [Registo Oficial da Antologia Sonora. 1957] (também listada como artigo de imprensa: "Registo Oficial da Antologia Sonora *O Folclore Musical das Ilhas dos Açores*". [Diário do Governo. 1957/02/28])
- [Contrato. JGF. 1962/63], contrato entre Tília Santos, como etnomusicóloga assistente de A. Santos, e a JGF

## Notas de campo

As notas de campo citadas estão depositadas no MAH e no INET. Estão listadas as referências utilizadas no texto da dissertação, que foram ordenadas geográfica e cronologicamente.

Nas páginas seguintes incluem-se:

- cópias de esboços de violas da terra da Ilha Terceira e de S. Miguel, feitos por Artur Santos em 1952 e 1953; como outros exemplos encontrados, os esboços e desenhos de instrumentos têm dimensões e notas anexas
- registo de gravação por preencher, um dos utilizados por A. Santos nas estadias de campo de Angola(1949), Beira Baixa e Beira Alta (1956), Santa Maria (1958), S. Miguel (1960) e Madeira (1962/63)

### Angola

- ["Calendário da Missão". 1949]
- [Registos de Gravação. 1949]
- [Notas sobre instrumentos musicais. 1949]
- [Légendes pour les photos à exposer. 1954 ]
- [Esquema do Recinto da Exposição. 1954 ]

### Beira Baixa e Beira Alta

- [Caderno de Campo. 1956]
- [Agenda de Viagem. 1956]
- [Nota sobre o adufe. 1956]
- [Relatório da BBC. 1956]
- [Registos de Gravação. 1956]
- [Nota sobre a selecção de trechos em S. Pedro do Sul. 1956]
- [Nota a enviar à "gente de Manhouce". 1956]
- [Listagem comparada: Açores e Beira. s.d.]

### Açores

- [Registos de Gravação. 1952]
- ["Informação da Terceira". 1952]
- [Declaração sobre o Zé da lata. s.d.], intérprete da Ilha Terceira, onde a estadia de campo foi em 1952.
- [Registos de Gravação. 1952/3]
- [Registos de Gravação. 1958]
- [Informação sobre violas da terra e rabecas. Vila do Porto. 1958]
- [Nota sobre os intérpretes. Santa Maria. s.d.], provavelmente de 1958
- [Informações dadas por José Almada Chaves. Malbusca, Santa Maria. 1958]

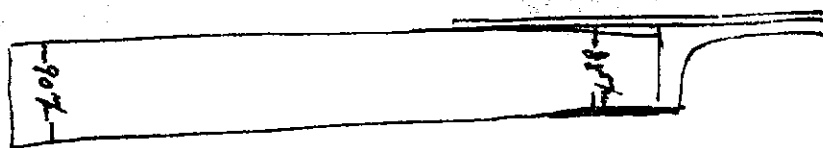
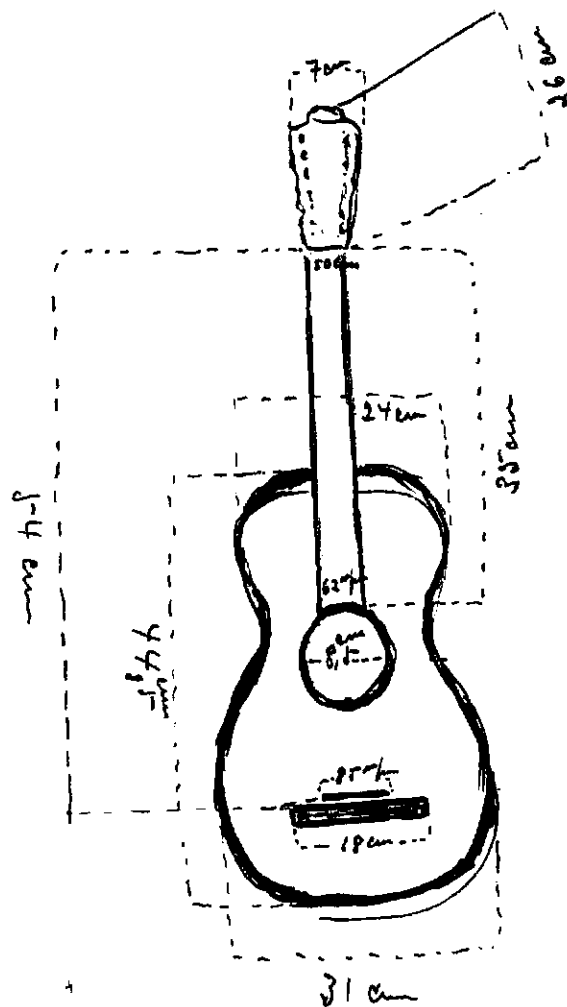
- [Prova de Artigo. Canto e Castro. Pós 1959]
- ["Os meus apontamentos musicais. S. Miguel". 1959/60]
- [Registos de Gravação. 1960]
- [Informação sobre violas da terra. S. Miguel. 1960]
- ["Apontamentos musicais tomados do Laureano. Verão de 1962"], da Ilha Terceira
- [Informação sobre violas da terra. s.d.]
- [Informações tomadas do Cirito. s.d.]
- [Nota sobre a edição dos discos. s.d.]
- [Nota sobre a edição de um Trecho de Vigiar a Praga. s.d.]
- [Nota sobre equalização na edição de faixas. s.d.]
- [Nota sobre reverberação na edição de faixas. s.d.]
- [Nota sobre compensação de vozes nas gravações. s.d.]
- [Nota sobre correcções do material gravado. s.d.]
- [Nota sobre a gravação de morteiros e foguetes. s.d.]
- [Nota sobre a inclusão de efeitos na montagem de faixas. s.d.]
- [Listagem comparada: Açores e Beira. s.d.]

#### Madeira

- [Registos de Gravação. 1963]

# Viola do "Zé da lata"

Mrs. Tereza

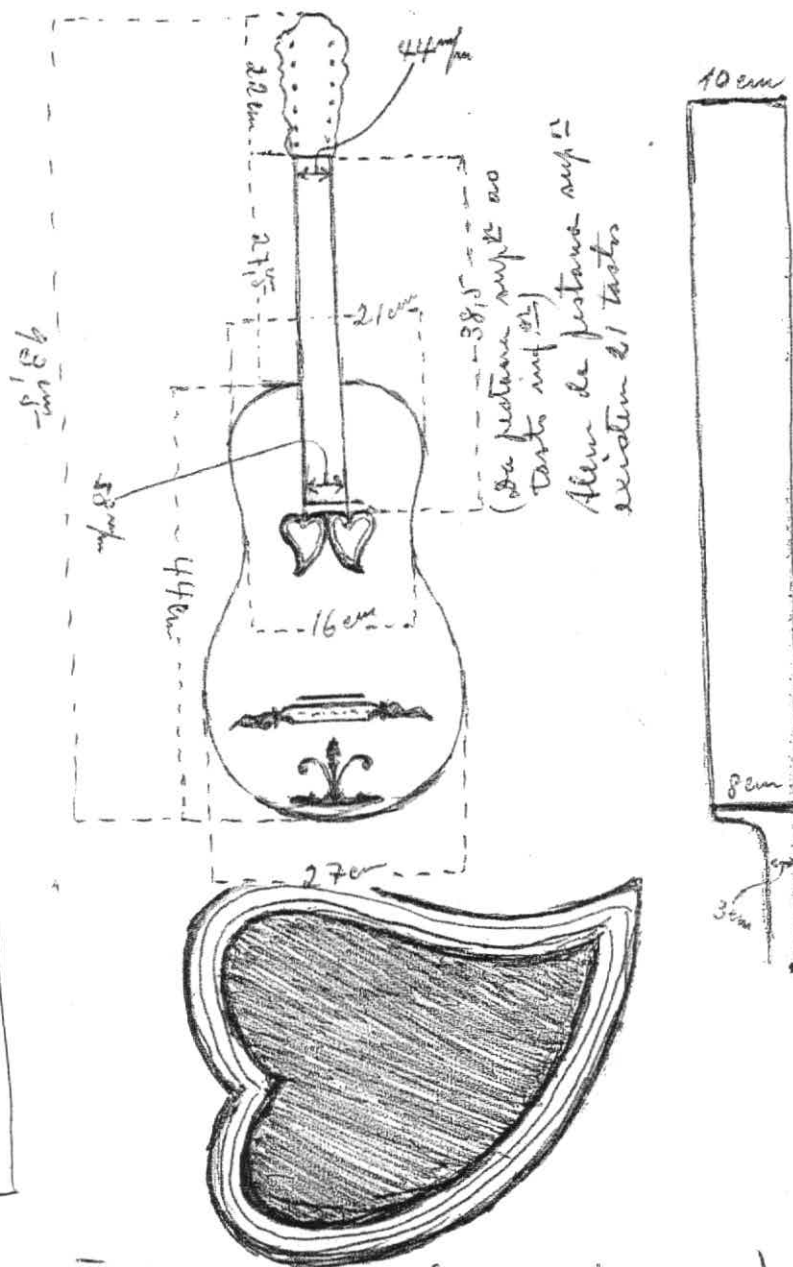


Nome da cantadeira que "compôs" a melodia dos Brasos (filha do Tio Francisco da Candeia da Luz)

# Viola do Abilio Lindo

Fabricada por José de Medeiros  
Rua Direita do Pará - 22 Ponta Delgada

foi um coração nas violas do Sec. XVIII?  
Os dois corações apenas a partir do Sec. XX?!



Dimensões dum "ouvido" (na escala de 4:1)



# REGISTO DE GRAVAÇÃO

**Bobine N.º** \_\_\_\_\_

Trecho N.º \_\_\_\_\_

**Cronometragens:**

À velocidade de \_\_\_\_\_

**1.ª gravação**.....

2.а »

**Data da gravação** .....

3.а » \_\_\_\_\_

4.а » \_\_\_\_\_

**Título do trecho** \_\_\_\_\_

Sua classificação \_\_\_\_\_

Solo ou conjunto \_\_\_\_\_

Local onde foi ouvido .....

[illegible]

### ANOTAÇÕES COMPLEMENTARES

[illegible]

Bobina N.º \_\_\_\_\_

Trecho N.º \_\_\_\_\_

## INTERPRETES

Nome \_\_\_\_\_

Alcunha \_\_\_\_\_

Idade \_\_\_\_\_

Natural de \_\_\_\_\_

Profissão \_\_\_\_\_

Sabe ler e escrever? \_\_\_\_\_

Tem conhec.<sup>tos</sup> musicais? \_\_\_\_\_

Já residiu fora da terra natal? \_\_\_\_\_

Actuou como \_\_\_\_\_

Nome \_\_\_\_\_

Alcunha \_\_\_\_\_

Idade \_\_\_\_\_

Natural de \_\_\_\_\_

Profissão \_\_\_\_\_

Sabe ler e escrever? \_\_\_\_\_

Tem conhec.<sup>tos</sup> musicais? \_\_\_\_\_

Já residiu fora da terra natal? \_\_\_\_\_

Actuou como \_\_\_\_\_

Nome \_\_\_\_\_

Alcunha \_\_\_\_\_

Idade \_\_\_\_\_

Natural de \_\_\_\_\_

Profissão \_\_\_\_\_

Sabe ler e escrever? \_\_\_\_\_

Tem conhec.<sup>tos</sup> musicais? \_\_\_\_\_

Já residiu fora da terra natal? \_\_\_\_\_

Actuou como \_\_\_\_\_

Nome \_\_\_\_\_

Alcunha \_\_\_\_\_

Idade \_\_\_\_\_

Natural de \_\_\_\_\_

Profissão \_\_\_\_\_

Sabe ler e escrever? \_\_\_\_\_

Tem conhec.<sup>tos</sup> musicais? \_\_\_\_\_

Já residiu fora da terra natal? \_\_\_\_\_

Actuou como \_\_\_\_\_

Nome \_\_\_\_\_

Alcunha \_\_\_\_\_

Idade \_\_\_\_\_

Natural de \_\_\_\_\_

Profissão \_\_\_\_\_

Sabe ler e escrever? \_\_\_\_\_

Tem conhec.<sup>tos</sup> musicais? \_\_\_\_\_

Já residiu fora da terra natal? \_\_\_\_\_

Actuou como \_\_\_\_\_

Nome \_\_\_\_\_

Alcunha \_\_\_\_\_

Idade \_\_\_\_\_

Natural de \_\_\_\_\_

Profissão \_\_\_\_\_

Sabe ler e escrever? \_\_\_\_\_

Tem conhec.<sup>tos</sup> musicais? \_\_\_\_\_

Já residiu fora da terra natal? \_\_\_\_\_

Actuou como \_\_\_\_\_

## ENTREVISTAS

No texto da dissertação são referenciadas como indicado: [Entrevista a (Nome do entrevistado). Data]

### Familiares e amigos de A. Santos contactados:

Maestro Rui Serôdio 31/1/1997 (contactos entre 97 e 2000)  
Maria Augusta Correia de Sousa Ladeira (15/1/2000)  
Maria Luísa Correia de Sousa (irmã) 15/1/2000  
Maria Teresa Falcão Azevedo (mulher do Dr. Carlos Azevedo já falecido)  
Engº João Falcão Maio 30/12/1999 (contactos entre 97 e 2000)

### Colegas e alunos de A. Santos, com ligação ao CN:

Maestro António Vitorino de Almeida (12/4/2000)  
Prof. António Toscano (15/1/2001)  
Profª. Carla Seixas (30/10/2000)  
Profª. Eduarda Pavia de Magalhães (3/1/2000)  
Profª. Elisa Lamas (30/12/1999 e 18/4/2000)  
Profª. Fernanda Mella (4/1/2000, 10/3/2000 e 13/4/2000)  
Profª. Florinda Santos (12/3/2000)  
Prof. João Pedro Mendes dos Santos (contactos entre 1997 e 2000)  
Prof. José Bon de Souza (12/12/1999 e 6/1/2000)  
Prof. Luís Filipe Pires (12/12/1999, 1/2/2000 e 28/3/2000)  
Profª. Maria Amélia Abreu Maio (contactos entre 1997 e 2000)  
Profª. Doutora Maria Augusta Barbosa (13/2/2000)  
Profª. Maria Cristina Lino Pimentel (20/4/2000)  
Profª. Maria de Lurdes Martins (contactos em 1997 e 1998)  
Profª. Olga Prats (17/12/1999)

### Pessoas que contactaram profissionalmente com A. Santos fora do âmbito do CN:

Prof. Domingos Morais (1/3/2000)  
Fernando Pessa (10/3/2000)  
Dr. Humberto d'Ávila (1/3/2000)  
Dr. José Alberto Sardinha (9/3/2000)  
Maestro José Atalaya (9/1/2000 e 11/1/2000)  
Dr. José Bento Martins Ferreira (10/1/2000)  
Dr. José Manuel Bettencourt da Câmara (13/2/2000)  
Dr. Luís Francisco Rebelo (13/4/2000)  
Dr. Jorge Forjaz (20/3/2000)

**ANEXOS**

## Anexo 1. Inventário preliminar do espólio de Artur Santos

### Museu de Angra do Heroísmo (MAH): espólio de Artur Santos<sup>282</sup>

#### **Correspondência**

- 24 cartas dispersas

#### **Outra documentação escrita inédita**

- Registos de gravação ([Registos de Gravação. 1949], [Registos de Gravação. 1952], [Registos de Gravação. 1952/3], [Registos de Gravação. 1956], [Registos de Gravação. 1958], [Registos de Gravação. 1960] e [Registos de Gravação. 1963])
- Notas relativas a estadias de campo (mapas, transcrições musicais, desenhos de instrumentos musicais, listas de intérpretes, notas sobre as gravações e os trechos gravados)

#### **Publicações**

- Álbuns fotográficos de Angola<sup>283</sup>
- 20 artigos de jornal reunidos por A. Santos

#### **Gravações sonoras**

- Coleção completa das gravações em bobines, com rótulos indicando os locais onde se efectuaram as gravações: Açores, Beira Alta, Beira Baixa e Madeira
- Coleções completas dos discos etnográficos editados (ver Discografia)
- 54 discos de acetato gravados em Angola (ver 1.3.2. Edições discográficas editadas, gravações e filmes inéditos)
- Matrizes de prensagem dos seguintes discos de vinil: [LP/JGAH 1957a], [LP/JGAH 1957b] [LP/ICPD 1957], [LP/ICPD 1963 1-12] e [LP/ICPD 1965 1-7]

#### **Gravações de imagem**

- Fotografias, diapositivos, negativos (em película e em chapa de vidro) e filmes

#### **Instrumentos musicais**

- Com as referências R.93.955 a R.93.969 e indicados como: cacoche de Angola, castanholas, tréculas, instrumento de palheta (Monsanto, Idanha a Nova), flauta (Angola), pandeiro, dois quissanges (Angola), seis instrumentos musicais de cana e otxumba (Angola); com as referências R.99.337 a R.99.351: viola da terra (Açores, Ilha de S. Miguel), flauta em cana, dois instrumentos de cana, três flautas, instrumento de cordas, dois instrumento de palheta, dois instrumentos de cana, e três caixinhas em cana

#### **Outros artefactos**

- Amostras de materiais utilizados na construção de instrumentos (madeiras, cordas de arame e de "babosa", cabaças), máscara de madeira, colares e espada (Angola), chapéus de palha (fitas entrelaçadas de palha de centeio utilizadas na sua execução), rendas, naperões de papel recortado e outras peças de artesanato açoriano

#### **Equipamento**

- Equipamento eléctrico, equipamento de captação, gravação e reprodução de som

<sup>282</sup> O espólio depositada no MAH foi doada pelas irmãs de A. Santos (1988). O espólio não está acessível, tendo a sua consulta sido autorizada a título excepcional. São postas dificuldades à sua consulta por não estar organizado e catalogado e por questões de preservação. Dada a parcial destruição das instalações do MAH (terramoto de 1980), o espólio esteve armazenado em más condições, em instalações provisórias na Cidade de Belém, o que foi prejudicial para a sua conservação. Foi autorizada a consulta da documentação escrita que, tal como os instrumentos musicais e outros materiais de carácter etnográfico, estão em boas condições de armazenamento e conservação. Não foi concedido acesso às fotografias, películas e lâminas fotográficas. Numa primeira análise, os discos de acetato, bobines magnéticas, matrizes de prensagem de discos de vinil e filmes, apresentam sinais evidentes de degradação apesar de actualmente se encontrarem em boas condições de armazenagem no Centro de Estudo, Conservação e Restauro dos Açores (CECRA). Dada a precariedade destes materiais, é urgente a avaliação especializada e a sua recuperação.

<sup>283</sup> A difícil situação financeira de A. Santos como professor reformado do CN e já sem dar aulas particulares, o facto de não ter herdeiros directos e de estar preocupado com a possível demolição do prédio onde vivia (demolido pouco depois da sua morte), impeliram-no a vender a sua biblioteca pessoal nos Anos 80 [Entrevista a M<sup>a</sup> Fernanda Mella. 13/4/2000]. Os álbuns fotográficos referidos são as únicas publicações que guardou.

Instituto de Etnomusicologia (INET): espólio de Artur Santos <sup>284</sup>	
Documentação cedida pelo Maestro Rui Serôdio ao INET (1997)	
<b>Correspondência</b>	- Mais de 350 cartas, organizadas cronologicamente. Inclui correspondência institucional e pessoal (1938 a 1986)
<b>Outra documentação escrita inédita</b>	- Currículos e notas biográficas publicadas em programas de vários concertos ([Concerto no S. Carlos. 1941 e 1943], [1º Concerto Sinfónico no Tivoli. 1956] e [2º Concerto Sinfónico no Tivoli. 1956])
	- Listagens de trabalhos publicados e de obras eruditas apresentadas publicamente
	- Documentação referente a trabalho de campo e seus resultados (calendários, agendas e cadernos de estadias de campo, relatórios, anotações, transcrições musicais e de textos e desenhos de instrumentos)
	- Textos das palestras: [4ª Palestra na EN. s.a. 29/1/1937], [5ª Palestra na EN. s.a. 6/3/1937], [7ª Palestra na EN. s.a. 28/3/1938], [11ª Palestra na EN. s.a. 29/6/1938], [Palestra no Emissor do RCA. s.a. 14/9/1952], [Palestra no IAC. A. Santos. Anos 50], [Palestra na Philips. A. Santos. 1955] e [Palestra em S. Miguel. A. Santos. 1960]
	- Textos dos programas radiofónicos: [Programa na BBC. F.B. de Carvalho. 1947], [Entrevista na Radiodifusão Francesa. A. Santos. 1954], [Programa na EN. João Freitas Branco. 1961] e [Programa na EN. José Carlos Picoto e José Atalaya. 1966]
	- Documentação relativa à CE/FCG: ordem de trabalhos e actas das reuniões (1960 a 1962), convocatórias, pedidos de subsídios e correspondência (1960/64)
	- Documentação relativa ao CEE/IAC: [Projecto de Regulamento do CEE/IAC. 1964 ou 1965] elaborado por A. Santos e correspondência afim (1964 a 1968)
<b>Registos notariais de direitos de autor</b>	- Registos referentes aos discos etnográficos com MTA editados pela JGAH e pelo ICPD
<b>Publicações</b>	- Folhetos de todos os discos etnográficos editados
	- Programas das seguintes palestras e exposição etnográfica: [Palestra em Oxford. Azevedo e AS. 1947], [Palestra em Londres. Azevedo e AS. 1947] e [DIAMANG 1951]
	- Mais de uma centena de artigos de imprensa sobre A. Santos e a sua obra publicados entre 1924 a 1964 (ver Bibliografia) e outros recolhidos por ele (são na maioria sobre as Festas do Espírito Santo nos Açores e os Romeiros de S. Miguel)
<b>Fotografias</b>	- Na maioria de carácter pessoal ou referente a actividades relacionadas com a música erudita (130 fotografias) e uma pequena parte referente a actividades etnomusicológicas (23 fotografias de trabalho de campo e palestras)
Documentação doada pela FCG à UNL (1997)	
<b>Discos</b>	- Beira Baixa e Beira Alta [LP/BBC 1956 1-10] e Açores ([LP/ICPD 1963 N.º 1-12] e [LP/ICPD 1965 N.º 1-7])
Documentação cedida pela EMCN ao INET (1998)	
<b>Gravações</b>	- Cópia digital dos 27 discos dos Açores cedidos: [LP/JFAH 1956 1-18] e [LP/ICPD 1956 1-4 e 6-10]
Cópias da documentação cedidas pelo Engº João Falcão ao INET (1999)	
<b>Cartas</b>	- Cartas dirigidas pelo Engº Falcão ao director da RTP (25/1/1982), ao director do semanário O Expresso (25/1/1982), a Judite de Lima da Antena 2 da RDP (13/1/1991), a António Cartaxo da Rádio Cultura (22/8/1993) e a António Martins Neves, jornalista da Agência Lusa (30/6/96). São cartas de protesto, por não terem referido A. Santos em programas e artigos sobre a etnomusicologia em Portugal
<b>Outra documentação inédita</b>	- Texto transcrito [Palestras em Inglaterra. Azevedo e Santos. 1947]
	- Fichas da EN dos discos [LP/BBC 1957 1-10] facultadas pela RDP ao Engº Falcão

<sup>284</sup> Toda a documentação depositada no INET está acessível a investigadores autorizados. A documentação está em bom estado de conservação e não catalogada.

### **Maestro Rui Serôdio: espólio de Artur Santos 285**

#### **Documentos Pessoais**

- Documentos de identificação, diplomas e prémios

#### **Partituras**

- Obras de música erudita manuscritas por A. Santos

#### **Discos**

- Separata da antologia açoriana com música da Ilha Terceira [LP/JGAH 1957b] e discos da Ilha de Santa Maria [LP/ICPD 1963 1-3]

### **Arquivo Sonoro da Radiodifusão Portuguesa: espólio de Artur Santos<sup>286</sup>**

#### **Gravações Sonoras**

- Gravações em DAT de programas da EN e RDP sobre a obra etnomusicológica de A. Santos
- Discos da Beira Baixa e Beira Alta [BBC 1956 1-10] e Açores [ICPD 1963 1-12] e [ICPD 1965 1-7]
- Discos com obras de A. Santos para canto e piano, a que não se teve acesso, a partir dos quais foram realizadas algumas das gravações a seguir referidas
- 101 faixas gravadas em DAT (a partir de gravações realizadas pela EN e RDP e de discos editados), com interpretações de obras eruditas compostas por A. Santos, incluindo:
  - a *Suite Antiga* (13 faixas) dirigida pelos maestros Pedro de Freitas Branco, Frederico de Freitas e Silva Pereira
  - as *Oito Canções Populares Portuguesas* para soprano e orquestra (37 faixas) dirigidas pelos maestros Pedro de Freitas Branco, Frederico de Freitas e Silva Pereira e cantadas por Stella Tavares, Germana de Medeiros, Ana Lagoa e Elvira Archer
  - 12 *Canções Populares Portuguesas* para canto e piano (48 faixas) interpretadas por Arminda Correia e Lopes Graça; Regina Cascais e Judite Lupi Freire; Ana Lagoa e Maria Antónia Saldanha Azevedo; Maria Fernanda Simões e Maria do Carmo Alvéolos de Sousa; Helena Pina Manique e Olga Prats; Elsa Saque e Nella Maïssa; Manuela de Sá e Teresa Xavier; Glória Saraiva e Helena Rodrigues; Joana Levy e Paula Moniz; e por Madalena Leal Faria e Frank Mauss.
- 2 harmonizações para câoro executadas pelo Câoro dos CTT, Coral Harmonia e Cramol

### **Escola de Música do Conservatório Nacional: espólio de Artur Santos<sup>287</sup>**

#### **Discos e Matrizes de prensagem**

- Açores [LP/JGAH 1956 1-18] e [LP/ICPD 1956 1-4 e 6-10]

<sup>285</sup> O Maestro Rui Serôdio, recebeu toda a documentação das irmãs de A. Santos. A documentação está acessível a consulta e em bom estado de conservação.

<sup>286</sup> O Arquivo Sonoro da RDP tem no seu espólio, discos oferecidos à Emissora Nacional de Radiodifusão (EN) ou comprados (pela EN e RDP) e gravações em DAT desses discos e de programas realizados pela EN e RDP. Os fonogramas existentes estão em boas condições de conservação e é autorizada a audição a investigadores.

<sup>287</sup> Estes discos que foram oferecidos pela JGAH e pelo ICPD ao CN a pedido de A. Santos. As matrizes de latão foram depositadas no CN, a pedido de A. Santos, que queria evitar a viagem para os Açores e par a exposição aos alto índices de humidade das ilhas. São pertença da JGAH e do ICPD [Carta. A. Santos. Director Geral do Ensino Superior e Belas Artes. 12/8/1956].

Documentação escrita inédita por estadias de campo
Zonas Raianas de Portugal (1936, 1939, 1943 e 1944)
- Transcrições musicais
Angola (1949)
- Registos de gravação - Calendário de viagem e mapa anotado - Notas sobre grupos linguísticos, tribos, sobas, sobetas e muchiques <sup>288</sup> , lendas, cerimónias e costumes, trechos musicais gravados, suas classificações, intérpretes, instrumentos e contextos; notas bibliográficas vagas - Transcrições musicais (de fragmentos de trechos, de afinações de instrumentos, de ritmos e padrões melódicos) - Transcrições e traduções de textos de músicas e lendas - Desenhos de instrumentos (com dimensões e pormenores técnicos sobre o fabrico dos instrumentos e sua execução musical) - Listagens, feitas por informantes, de instrumentos, de documentação do Museu do Dundo, de equipamento, de vocabulário, nomes de aldeias, sobas e muchiques, etc.
Beira Baixa e Beira Alta (1956)
- Registos de gravação - Notas de campo sobre as localidades e os contactos, as faixas gravadas (classificação e contextos), intérpretes e instrumentos (em especial o adufe) - Transcrições de melodias - Transcrições de textos de canções e orações - Desenhos de instrumentos - Contrato e Relatório da BBC, Credencial do GC/CB
Ilhas Açorianas (1952 a 1960) e Ilhas Madeirenses (1959 a 1963)
- Registos de gravação Dos Açores: - Notas etnográficas sobretudo sobre as Festas do Espírito Santo nas nove ilhas e os Romeiros na de S. Miguel - Notas sobre os trechos musicais comuns às três ilhas, sua análise e classificação - Notas sobre tocadores, cantadores, instrumentos, em especial sobre a viola de arame e a rabeca, e termos énicos relacionados com a execução musical - Transcrições musicais de textos e de orações - Desenhos de instrumentos - Documentação sobre os discos: esboços de folhetos e rótulos, originais impressos, listagem de faixas, minutagens e intérpretes, notas sobre pagamentos a intérpretes, pormenores de edição e montagem das faixas, listagens de instituições a que foram ofertados, instruções de fabrico de caixas para acondicionamento - Registos Notariais de Propriedade (Direitos de Autor e Direitos de Reprodução Mecânica) Da Madeira: - Relatório [Carta. A. Santos. JGF. 1/7/1963] sobre trabalhos de selecção de localidades, construção do estúdio de gravação e avaria do equipamento de gravação
Documentação depositada no MAH e no INET

<sup>288</sup> Sobas e sobetas são os representantes de aldeias e de pequenos agrupamentos populacionais. Muchiques são bailarinos mascarados (máscaras de madeira) que fazem danças rituais de iniciação.



Registos de gravação e transcrições (músicas e textos)	
Zonas Raianas de Portugal (1936, 1939, 1943 e 1944)	
81 transcrições musicais (69 melódicas e 12 polifónicas) e 6 de textos	
Beira Baixa 1936 e 1943	31 transcrições de melodias
Trás-os-Montes 1939	26 transcrições de melodias 6 transcrições de textos
Minho 1943	2 transcrições de melodias 12 transcrições de trechos polifónicos
Alentejo 1944 (s/ indicação nos títulos)	1 transcrição de melodia
Beira Alta 1944 (s/ indicação nos títulos)	9 transcrições de melodias
Angola (1949)	
- Registos de gravação (119 faixas gravadas) - Transcrições musicais de fragmentos de trechos, de afinações de instrumentos, de ritmos e padrões melódicos (não foram encontradas transcrições completas de trechos musicais)	
Beira Baixa e Beira Alta (1956)	
- Registos de gravação (116 faixas gravadas) - 3 transcrições de melodias	
Ilha Terceira (1952)	
- Registos de gravação (80 faixas gravadas, incluindo as 53 editadas) - 1 transcrição de trecho musical (para voz, 2 violas e 3 instrumentos de Banda Filarmónica), transcrições musicais de acompanhamentos, ponteados e rufos	
Ilha de S. Miguel (1952/3)	
- Registos de gravação (60 faixas gravadas, incluindo as 34 editadas) - 107 transcrições de melodias na maioria s.d. (podem ser de 1952/3 ou 1960)	
Ilha de Santa Maria (1958)	
- Registos de gravação (61 faixas gravadas, incluindo as 52 editadas) - 30 transcrições de melodias	
Ilha de S. Miguel (1960)	
- Registos de gravação (104 faixas gravadas, incluindo as 82 editadas) - Transcrições de melodias na maioria s.d. (ver Ilha de S. Miguel 1952/3)	
Ilha da Madeira (1962/3)	
- Registos de gravação (3 faixas gravadas)	
Documentação depositada no MAH e no INET	

Anexo 2. Intérpretes que colaboraram nos discos etnográficos editados

Discos da Beira Baixa e Beira Alta (1956): intérpretes gravados	
MULHERES (117)	HOMENS (89)
Adelaide do Céu Nunes Vítor ( <u>a que regra</u> )	Abílio Simão
Adelaide Ferreira Lages, a <b>Morroa</b>	Adelino Proença Mateus ( <u>bombo</u> )
Adélia Rodrigues Cabrita, a <b>Caseira</b>	Agostinho Pinto
Adriana de Campos Figueira, a <b>Pascoal</b>	Agostinho Rocha, o <b>Pequenote</b> ( <u>guitarra</u> )
Albina de Jesus, a <b>Barrocas</b>	Alberto Gomo Duarte ( <u>a deitar as cantigas</u> )
Alexandrina Maria Barreiros	Alfredo Alves, o <b>Peta</b> ( <u>bombo</u> )
Amélia de Almeida, a <b>Amélia Calças</b>	Alfredo do Nascimento Proença ( <u>bombo</u> )
Ana Maria do Céu	Alfredo Russo Mateus
Ana Marques Prata	Almiro Martins Lages, o <b>Rabelo</b>
Ana Vaz Serra	António Craveiro, o <b>António Ferreira</b>
Aurélia Augusta Gama, a <b>Lela</b>	António de Almeida
Beatriz da Encarnação Peralta	António de Paiva Rodrigues, o <b>Parreira</b>
Benta Gomes Beato, <b>Benta da Eira</b>	António Dias Amaral, o <b>Pelicano</b>
Carmina Brasa Alves	António dos Santos, o <b>Uchas</b> ( <u>bombo e coro</u> )
Carmina Tavares Barbosa, a <b>Carmina da Ana</b>	António dos Santos Monteiro Frederico
Cecília Maria Tavares, a <b>Mila da padaria</b>	António Duarte Barbosa
Celeste Rodrigues Pereira, a <b>Peta</b> (ou Pela?)	António Faia Brasinha ( <u>pífaro</u> )
Clara Alves Henriques de Barros, a <b>Clara do Bicho</b>	António Inácio Batista
Clementina Crespo Agulha	António Lourenço da Silva (coro)
Delfina de Jesus Jerónimo	António Manuel Ramos
Delfina Rosário Hipólito Roque	António Morgadinho da Silva, o <b>Andor</b> ( <u>caixa</u> )
Delmira Rodrigues da Rocha, a <b>Delmira do Preto</b>	António Nave da Silva
Esmeraldina Gomes Lourenço, a <b>Pacheca</b>	António Pinto Moreira
Felisbela de Paiva, a <b>Cambada</b>	António Silva Serrano
Filomena Marcial Pires	António Simão Manaia, o <b>Banco</b>
Gracinda de Jesus Pereira	Artur Fernandes Nogueira
Gracinda Dionísia Esteves, a <b>Gracinda Rasca</b> ( <u>adufe</u> )	Artur Lopes Carvalho
Gracinda dos Santos, a <b>das Uchas</b>	Augusto Fernandes Serrano
Helena da Conceição Figueiredo, a <b>Mulher do Maneto</b>	Bernardino Fernandes Correia, o <b>Bernardino da Lomba</b>
Helena Maria ( <u>adufe</u> )	<b>Custódio Gomes de Oliveira, o Leirinhas</b> ( <u>ferriños e coro</u> )
Hermínia de Jesus Martins	Emílio Antunes
Hermínia Martins, a <b>Hermínia Calças</b>	Ernesto José Hipólito, o <b>Né</b>
Idalina Ribeiro	Eugénio Lopes Carvalho
Idalina Ribeiro de Almeida, a <b>Idalina Cuné</b> ( <u>solo</u> )	Fernando Moreira, o <b>Fernando Latoeiro</b>
Isabel Caldeira Vilela	Francisco Gregório Fradique ( <u>bombo</u> )
Isabel Correia, a <b>Pavoa</b>	Jaime Barroca ( <u>deita as cantigas</u> )
Isabel da Assunção Ramalha	Jaime Gregório
Isabel de Almeida	João Ferreira Lages, o <b>João do Fundo da Aldeia</b>
Isabel Maria Correia (irmã da Isabel Correia), a <b>Pavoa</b>	João Homem da Rocha, o <b>Pequenote</b> ( <u>panela</u> )
Isabel Pinto, a <b>Pinta</b>	João Mariano Filipe
Júlia Nunes	João Salvado
Judite Jesus da Silva Jerónimo, a <b>Dita</b>	João Vicente Proença
Juliana Augusta Pereira	Joaquim Antunes Pacheco
Justina Nascimento Roque	<b>Joaquim Correia da Silva, o Joaquim da Vareira</b> ( <u>guitarra</u> )
Laurinda da Conceição Pinto	Joaquim Duarte Ramalhinho, o <b>Canha</b>
Laurinda de Almeida	Joaquim Páscoa Silvestre
Lucinda de Sousa	Joaquim Proença ( <u>caixa</u> )
Lucinda Maria de Rocha Carvalho	Joaquim Serra Saraiva, o <b>Laranjada</b>
Lucrecia Marques Caldeira, a <b>Arranhada</b>	José Alves Mateus, o <b>José Garrilha</b> ( <u>flauta e pífaro</u> )
Maria da Encarnação Portugal, a <b>Maria Costureira</b>	José André Eusébio ( <u>tambor</u> )
Margarida de Jesus Lourenço	José Cândido, o <b>Bomba</b>
Margarida de Sousa, a <b>Rão</b> ( <u>a que deita as cantigas</u> )	José da Silva, o <b>José Aleixo</b> ( <u>bombo</u> )
Margarida Moita	José de Paiva, o <b>Cimé ou Cuné ?</b> ( <u>viola</u> )
Maria Adelaide Pinheiro Giestas	José Diogo Correia, o <b>Rigidon</b>
Maria Adélia Correia Vicente, a <b>Cabreira</b>	José dos Reis Mendonça, <b>Zé da Flauta</b>
Maria Adélia Martins	José dos Santos Sousa, o <b>José Garola</b> ( <u>pífaro</u> )
Maria Alice Rocha Simões	José dos Santos, o <b>José da Carmen</b>
Maria Amélia de Almeida, a <b>Maria do Palmeirim</b>	

<p>Maria Arménia de Barros, a <b>Arménia do Bicho</b>          Maria Celeste Brasinha Gonçalves          Maria Celeste Ferreirinha Luísa, a <b>Pavia</b>          Maria Celeste Tavares, a <b>Celesta da Benta</b>          Maria Custódia Tavares, a <b>Custódia do Roque</b>          Maria da Anunciação Baptista          Maria da Ascensão do Rosário (<u>adufe</u>)          Maria da Conceição Pinto          Maria da Conceição Marques, a <b>Arranhada</b>          Maria da Glória Pereira, a <b>Glória da Conceição</b>              ou <b>Glória do Fim do Mundo</b>          Maria da Graça Antunes, a <b>Calhica</b>          Maria da Graça Marteiro, a <b>Paveias</b> (<u>adufe</u>)          Maria da Luz Afonso, a <b>Maria da Luz da Glória</b> (<u>solista</u>)          Maria da Luz Moita          Maria da Piedade Serrano, a <b>Maria das Carvalhas</b>          Maria das Dores Castanheira, a <b>Peta</b> (Pela?)          Maria de Brito Garcia          Maria de Jesus de Oliveira, a <b>Maria Carrada</b>          Maria de Jesus Tavares Batista (<u>solista</u>)          Maria de Lourdes Vasco          Maria de Lurdes da Silva Carvalho          Maria do Carmo Cardoso, a <b>Maria do Ernesto</b>          Maria do Carmo Lambelho          Maria do Nascimento Tadeu          Maria do Patrocínio Roque Nunes, a <b>Pragana</b>          Maria dos Anjos Nunes          Maria dos Anjos Pereira, a <b>Escôta</b>          Maria dos Prazeres Ferreira Lage, a <b>Prazeres da Lomba</b>          Maria dos Prazeres Sousa, a <b>Vinhais</b>          Maria Felizarda, a <b>Maria Poeta</b>          Maria Georgina de Sousa Rocha, a <b>Barreira</b>          Maria Idalina Geraides, a <b>Troia</b>          Maria Isabel de Campos          Maria José Alves Barrete, a <b>Maria José Carechana</b>          Maria José Azinheiro          Maria José Cabrito Ambrioso, a <b>Coca</b>          Maria José Cardoso Gama, a <b>Gé</b>          Maria José de Jesus Beato, a <b>Maria José da Lira</b>          Maria José do Espírito Santo, a <b>Molenas</b>          Maria José dos Santos, <b>Maria José das Uchas</b>          Maria José Garcia de Brito          Maria José Lopes, a <b>Maria José Pardal</b>          Maria José Lopes Vaz          Maria Leitão, a <b>Cassaca</b>          Maria Madalena de Oliveira          Maria Noémia Brasinha Gonçalves          Maria Nunes Carrega, a <b>Cacheira</b>          Mavilde Martins          Miquelina de Nazaré Pinto Coelho          Maria Cândida Nunes          Otilia Alves Barata, a <b>Pequenina</b>          Prazeres Vila Nova          Rita Macedo, a <b>Rita Manha</b>          Rosália Neves da Cruz (<u>solista</u>)          Rosalina de Jesus          Sara Craveiro, a <b>Sara do Joaquim António</b> ou <b>Janja</b>          Teresa Frade Proença          Teresa Nunes Cebola          Violeta Rodrigues de Oliveira, a <b>Carrada</b></p>	<p>José Francisco Duarte (<u>harmónica</u>)          José Francisco Lage Moita          José Lucas, o <b>José das Idálias</b>          José Martins de Campos, o <b>Félix</b>          José Rebelo Valente          José Rodrigues da Oroa, o <b>José Parreira</b>          José Roque          José Russo Frade          José Simão          Justino Carrola          Manuel Campos Dias, o <b>Manuel Chora</b>          Manuel Carrola          Manuel da Rocha, o <b>Fandingo</b> (<u>guitarra</u>)          Manuel Duarte Eusébio, o <b>Canha</b> ou <b>Vaso de guerra</b>          Manuel Fernandes Carvalho, o <b>Sardão</b>          Manuel Fernandes Ruas (<u>concertina</u>)          Manuel Ginja Matoso          Manuel Gregório          Manuel Martins, o <b>Broa</b> (<u>zamburra</u>)          Manuel Pinto          Manuel Pinto Moreira          Manuel Portela (<u>caixa</u>)          Manuel Sardinha Geraldês          Manuel Tomé Ferro          Manuel Toscano, o <b>Xixo</b>          Marcos Vicente Cataço, o <b>Marcos da Rata</b>          Maurício de Oliveira          Palmeirim Fernandes Serrano          Salvador Gonçalves (<u>viola e coro</u>)          Sebastião do Nascimento Ramos          Valentim Lucas, o <b>Vigário</b>          Zacarias dos Santos, o <b>José Carias</b></p>
---	--

Fonte: [Registos de Gravação: 1956] depositados no MAH

Discos da Beira Baixa e Beira Alta (1956): alcunhas dos intérpretes		
Alcunhas	Mulheres	Homens
Com associações a nomes	Arménia do Bicho, Carminda da Ana, Celeste da Benta, Clara do Bicho, Custódia do Roque, Delmira do Preto, Glória da Conceição, Idalina do Cuné, Maria da Luz da Glória, Maria do Ernesto, Maria do Palmeirim, Mulher do Maneto, Sara do Joaquim António	José da Carmen, José das Idálias, José Parreira, Marcos da Rata
Com associações a profissões	Cabreira, Caseira, Maria Costureira, Maria José da Lira, Mila da Padaria, Maria Poeta	António Ferreiro, Fernando Latoeiro, Parreira, Zé da Flaita
Com Referências a Lugares	Benta da Eira, Gracinda das Uchas, Maria das Carvalhas, Maria da Fira, Maria José das Uchas, Glória do Fim do Mundo, Prazeres da Lomba, Vinhais	Bernardino da Lomba, Joaquim da Vareira, João do Fundo da Aldeia, Uchas
Diminutivos	Dita, Gé, Janja, Né, Lela, Leirinhas, Rão	Leirinhas, Né
Nomes adjetivantes	Amélia Calças, Arranhada, Coca, Hermínia Calças, Maria Carrada, Maria José Carechana, Maria Pardal, Molenas, Pavao, Pequenina, Peta, Pinta, Gracinda Rasca, Rita Manha	Bomba, Broa, Pequenore, Peta, Sardão, Vaso de Guerra, Vigário
Nomes diferentes dos próprios	—	José Carias, José Martins de Campos, José Aleixo, Félix
Outros	Barreira, Barrocas, Broa, Cacheira, Calhica, Cambada, Carrada, Cassaca, Coca, Escôta, Morroa, Pacheca, Pascoala, Paveias, Pavia, Pragana, Troia	Andor, Banco, Canha, Chora, Cuné, Fandingo, Garola, Garrilha, Laranjada, Pelicano, Rabelo, Riguidon, Xixo

Fonte: [Registos de Gravação, 1956] depositados no MAH

Discos da Beira Baixa e Beira Alta (1956): grupo de crianças de Tinalhas	
Raparigas	Rapazes
Adosinda Felisbela Mariano (11 anos) Isaura Maria dos Ramos Martim (8) Joaquina Duarte Hipólito (8) Joaquina Maria Duarte dos Santos (11) Maria da Ascensão Ribeiro Duarte Sebastião (9) Maria da Silva Nogueira Gomes (9) Maria Elvira Flora Mariano (10) Maria José dos Santos Brás (10) ... "e outras para o grito"	António Filipe Ginja (11) António Sebastião Cardoso (10) Joaquim Flora da Silva Antunes (10) José Ramalho Mariano (12) Manuel Barata Ramos (11) Manuel Santos Ramalhinho (12) Rodrigo Duarte dos Santos (10) ... "e muitos outros para o grito"

Fonte: [Registos de Gravação, 1956] depositados no MAH

<b>Discos da Ilha Terceira (1956): intérpretes gravados</b>	
<b>Cantadeiras (5)</b>	Elvira Martins de Sousa (Cassena), 30 anos (4 gravações) M <sup>a</sup> da Conceição Costa (Garajau), 28 anos (2 gravações) M <sup>a</sup> Fátima Martins Beirão, 10 anos M <sup>a</sup> Georgina Costa (Melra Preta), bordadeira (3 gravações) M <sup>a</sup> Odette Barcelos (Garajau), bordadeira, 17 anos (4 gravações)
<b>Cantadores (9)</b>	António Borges das Neves (Engaranhado), 61 anos Francisco Ferreira dos Santos (O Caracol), agricultor, 37 anos Francisco Gonçalves Nunes Dinis (Chico da Vila), 43 anos (4 gravações) João Cipriano Martins, pedreiro, 56 anos (4 gravações) João Moniz de Sá (2 gravações) José Martins (Zé da lata) (8 gravações) Manuel Caetano Dias (Caneta), galocheiro, 35 anos Manuel da Rocha Valentim (Manuel Valente), trabalhador rural, 57 anos (4 gravações)
<b>Tocadores (12)</b>	Aniceto Batista - Violão (3 gravações) António Inácio da Rocha (Quinteiro), pastor cabreiro, 45 anos - Viola Francisco Augusto Silva Nunes (Foguete Queimado) - Viola (7 gravações) Francisco Gonçalves Tomás de Freitas, carpinteiro, 32 anos - Rabeca Francisco Machado Castro, operário, 50 anos - 2 <sup>o</sup> Viola Francisco Martins Borges Inácio Filho (Carloto), 22 anos - 2 <sup>a</sup> Viola (2 gravações) Francisco Martins Inácio (Carloto), 41 anos - 1 <sup>a</sup> Viola (2 gravações) Francisco Medeiros de Faria (Chico Sineiro), pintor, 76 anos - 2 <sup>o</sup> Viola José da Rocha Tristão (Cabaça), caiador, 63 anos - Rabeca José Fernandes da Costa (Garajau), mestre de baleia, 46 anos - Viola (4 gravações) Laureano Correia dos Reis - Viola (10 gravações) Lúcio Pereira Salvador, 17 anos - Violão (4 gravações) Manuel de Sousa (Manuel da Serra), funcionário da Junta, 50 anos - 1 <sup>a</sup> Viola (3 gravações) Virgínio Ávila (Virgínio Galocheiro), funcionário da Junta, 52 anos - Viola (15 gravações) (não incluídos instrumentistas de sopros que colaboraram nos pezinhos/ver conjuntos)
<b>Solistas (3)</b>	M <sup>a</sup> Eugénia Simões, 60 anos João Cipriano Martins, pedreiro, 56 anos (4 gravações como solista, já listado como cantor) Manuel da Rocha Valentim (Manuel Valente), trabalhador rural, 57 anos (já listado como cantor)
<b>Conjuntos (7)</b>	<b>Em Terços:</b> Padre Menezes e câro da Freguesia de Santa Luzia Câro misto da Ribeirinha (2 gravações) <b>Foliões de Vila Nova (5 gravações):</b> José Martins Gaspar Correia, pintor, 58 anos Francisco Machado Vitória (Sardinha), marítimo, 62 anos Serafim Gomes Brito, trabalhador rural, 58 anos (José Martins Gaspar Júnior, trabalhador rural, 31 anos (tocou excepcionalmente tambor e longe dos microfones)) <b>Foliões de Porto Martins (2 gravações):</b> José Pereira, Pescador, 73 anos Francisco Inácio Pimentel (Fandrelho), pescador, 44 anos Manuel Alves da Silva (Bicho), pescador, 69 anos Tambor (extra, por causa dos microfones) José Faustino, pescador, 70 anos <b>No Pedir à Capucha (Ribeirinha):</b> José Coelho Estevão, calceteiro, 61 anos José Toste de Lemos, trabalhador rural, 47 anos Francisco Gonçalves Toste Jr. (Bica), lavrador, 61 anos João Sérgio da Silveira, pedreiro, 40 anos <b>No Pezinho dos Bezerras:</b> Manuel da Rocha Valentim (Manuel Valente), trabalhador rural, 57 anos - Cantor (já listado) Francisco Gonçalves Toste Jr. (Bica), lavrador, 61 anos - 1 <sup>o</sup> Viola (já listado) Francisco Machado Castro, operário, 50 anos - 2 <sup>o</sup> Viola (já listado) Manuel Correia de Melo, lavrador, 59 anos - Clarinete José Coelho de Castro, lavrador, 46 anos - Cornetim

<b>Conjuntos</b> (cont.)	<b>No Pezinho dos Bezerras com conjunto de "instrumento musicais populares":</b> António Inácio da Rocha (Quinteiro), pastor cabreiro, 45 anos - Viola (já listado) António Vieira Bernardo (Albardeiro), trabalhador rural, 41 anos - Clarinete Francisco Augusto Silva Nunes (Foguete Queimado) - Viola (já listado) Henrique Machado Lourenço (Cachinha), trabalhador rural, 43 anos - Trombone José Augusto da Silva (Casquinha), serrador, 28 anos - Contrabaixo José da Rocha Tristão (Cabaça), caiador, 63 anos - Rabeca (já listado) José da Rocha Tristão (Cabaça), caiador, 37 anos - Trompete José de Sousa Lima (Besouro), trabalhador rural, 35 anos - Clarinete José Francisco Cardoso (Batatinha), trabalhador rural, 38 anos - Trompa José Linhares Corvelo Martins, trabalhador rural, 30 anos - Barítono Luís de Sousa Pacheco (Cadete), 25 anos - Cornetim Zé da lata - Ferrinhos
-----------------------------	--

Fonte: [Registos de Gravação. 1952] depositados no MAH

<b>Discos da Ilha de S. Miguel (1956): intérpretes gravados</b>	
<b>Cantadeiras (3)</b>	M <sup>a</sup> da Glória Martins Carvalho, doméstica, 21 anos (2 gravações) M <sup>a</sup> do Carmo Ventura, bordadeira, 31 anos M <sup>a</sup> do Rosário do Rego Ventura, bordadeira, 28 anos
<b>Cantadores (6)</b>	António Aguiar, carpinteiro, 42 anos (ao desafio), dos Ginetes Jacinto Costa Pereira, camponês, 47 anos José Paulo Tavares, camponês, 24 anos (2 gravações) José Cabral Lindo, camponês, 52 anos Manuel Virgínio da Ponte, carroceiro, 44 anos (ao desafio), do Pilar Simião de Oliveira Soares, camponês, 52 anos
<b>Tocadores (18)</b> Instrumentos	Filomena Farias Soares, doméstica, 52 anos - Charambela (gaita de beijos)  Agostinho Rodrigues (Caneta), camponês, 23 anos - Castanholas (ritmos) Álvaro Agostinho Arruda, camponês, 38 anos - Viola António Luís da Arruda, camponês, 45 anos - Viola Artur Vitória Maurício, camponês, 25 anos - Castanholas (ritmos) Dionísio Duarte de Melo, camponês, 26 anos Gilberto da Ponte (Atalaia), camponês, 19 anos - Rabeca Jacinto da Costa, camponês, 48 anos - Violão João Martins Carvalho (João Marô), camponês, 43 anos - Viola (2 gravações) João Raposo Tavares, carpinteiro, 41 anos José Martins Carvalho (Cagueiro), camponês, 66 anos - Viola (2 gravações) José Pereira (Cochilha), camponês, 35 anos - Violão (2 gravações) Manuel Correia da Silva, operário, 62 anos - 1 <sup>o</sup> Viola (2 gravações) Manuel Correia Lopes, camponês, 39 anos - 2 <sup>o</sup> Viola (2 gravações) Manuel dos Ramos Cordeiro, camponês, 49 anos - Viola (2 gravações) Manuel Paulo da Silva, pescador, 43 anos - Búzio (toques) Manuel Vitorino da Costa, camponês, 41 anos - Viola Manuel Vitorino de Medeiros (Manuel Pavão), camponês, 57 anos - Rabeca
<b>Solistas (7)</b>	Alexandrina Barbosa (Badica), bordadeira, 42 anos (2 gravações) Filomena Farias Soares, doméstica, 52 anos / já listada nos tocadores Francisca de Oliveira Ramos, doméstica, 50 anos M <sup>a</sup> Pacheco Miranda (Maria Miguel), doméstica, 43 anos (3 gravações) João da Arruda (Tio João da Arruda), lavrador, 63 anos (2 gravações) José da Costa Claudino, 70 anos Manuel Vitorino de Medeiros, camponês, 57 anos (já listado) (tocador de rabeca)
<b>Conjuntos (7)</b> Instrumentos	<b>Folia:</b> Cantador: António Soares Raposo, caiador, 47 anos Respostas: Francisco da Ponte (Atalaia), pedreiro, 56 anos e Eduardo da Arruda (Codomiz), varredor, 35 anos João Martins Carvalho (Marô), camponês, 43 anos - Viola (já listado) Gilberto da Ponte (Atalaia), camponês, 19 anos - Rabeca (já listado) <b>Folia Velha:</b> Cantador Virgínio, caiador, 47 anos Respostas: Afonso Miguel Pavão, camponês, 44 anos e Jaime Miguel Pavão, camponês, 30 anos Manuel Jacinto Carvalho, pedreiro, 49 anos - Viola (já listado) João Raposo Tavares, - Rabeca (já listado) <b>Em Terços:</b> João da Arruda, lavrador, 63 anos (já listado) Com câro misto da gente dos Remédios: Antónia da Luz, doméstica, 46 anos Bárbina Oliveira, doméstica, 42 anos José Fernandes de Medeiros, camponês, 68 anos António Fernandes de Medeiros (filho), caixeiro, 37 anos

<b>Conjuntos</b>	<b>Nas Janeiras:</b>
<b>Instrumentos</b>	Cantador José Cabral Lindo, camponês, 52 anos
<b>(cont.)</b>	Tocadores Manuel Vitorino da Costa, camponês, 41 anos - Viola (já listado)
	António Luís da Arruda, camponês, 45 anos - Viola (já listado)
	Manuel Vitorino de Medeiros, camponês, 57 anos - Rabeca (já listado)
	Com câro misto das Sete Cidades:
	M <sup>a</sup> da Estrela Lindo, 65 anos
	Jesúfna da Costa, 44 anos
	Gilda da Conceição Costa, 40 anos
	José da Costa Claudino, camponês, 70 anos (já listado)
	José Feliciano de Melo (Travica), 58 anos
	Manuel Jacinto Cabral, 56 anos
	<b>No Pão por Deus</b> (três crianças):
	M <sup>a</sup> da Luz Teixeira Briló, trabalha no campo, 13 anos
	M <sup>a</sup> do Rosário Rodrigues Maurício, trabalha no campo, 13 anos
	M <sup>a</sup> Venilde Cabral Antão, trabalha na plantação de chá, 12 anos
	<b>No Cupido:</b>
	Cantadeira M <sup>a</sup> do Carmo Ventura
	Tocadores Manuel Correia da Silva e
	Manuel Correia Lopes
	Com câro da Gente da Lagoa
	<b>Romeiros de Ponta Garça</b> (6 gravações):
	Mestre: Manuel dos Ramos Moniz (Manuel da Lagoa), camponês, 52 anos
	Côro: Armando Medeiros Melo (Armando Pimenta), criador de gado, 20 anos
	João Pacheco Amaral (João Canica), camponês, 43 anos
	José de Araújo Melo, pedreiro, 58 anos
	José Guilherme das Fontes (José Barbosa), camponês, 42 an
	Manuel da Arruda, agueiro, 60 anos

Fonte: [Registos de Gravação. 1952/3] depositados no MAH



**Discos da Ilha de Santa Maria (1963): intérpretes gravados**

Lista elaborada por A. Santos

Campanha de  
Santa Maria  
(1958)

Lista Geral dos Intérpretes

Y

Anna Virgínia Cabral +	63	costureira	Aluagreira
✓ Angelina Resendes Cabral	39	doméstica	Paiz de Ceira (S.º Pedro)
✓ Angelo Augusto Cabral	29	camponês	Aluagreira
✓ Anívia da Rocha (Nívia)	58	doméstica	Fonte do Jordo (S.º Espírito)
✓ António Andrade Moreira	39	camponês	Santa Bárbara
✓ António Augusto Cabral	70	carpinteiro	Aluagreira
✓ António Augusto Correia	65	guarda-fisco	Vila do Porto
✓ António de Braga	54	camponês	Ferns da Freja (S.º Espírito)
✓ António Furtado Loure	66	pedreiro	Santo Espírito (Freg. da Pedreira)
✓ António da Luz	46	mostrador de lancha	Malbusca
✓ António Resendes de Moura	42	camponês	S.º Pedro (Alto da Moura)
✓ António de Loure Luís	38	carpinteiro	Santa Bárbara
✓ David Aires Correia	42	camponês	Vila do Porto
✓ Evaristo do Esp. Santo Fomes Coelho	38	guarda-fis	Vila do Porto
✓ Filomena de Andrade Cabral	26	doméstica	Aluagreira
✓ Filomena Soares de Andrade	60	secedeira	Santa Bárbara
✓ Gualter Eurébio Figueiredo Coelho	11	-	Val Verde
João Torres +	52	camponês	Aluagreira
✓ Joaquim de Freitas	60	camponês	Aluagreira
✓ Joaquim de Lima +	69	moleiro	Vila do Porto
✓ José de Andrade Chaves	53	cautoneiro	Malbusca
✓ José da Câmara Loure	47	telheiro	Vila do Porto (Salvadora)
✓ José de Chaves Moura Leão	48	sapateiro	Ralheta (S.º Espírito)
✓ José Furtado	42	camponês	Santo Espírito (Cruzeira de Baixo)

✓ José Joaquim Pereira	47	camponês	Santo Espírito (Arenha de Baías)
✓ José Manuel de Sousa Medeiros	11		Santo Antão
✓ José Maurício Travassos +	74	carreiro	Vila do Porto
✓ José de Moura	42	camponês	Santo Espírito (Bomtel)
✓ José Rom. Cabral de Moura	39	camponês	S. Pedro
✓ José Soares de Resendes	19	camponês	Santa Bárbara (Boavista)
✓ José da Trindade Fontes Correia	9		Salvador
✓ Luísa Soares de Figueiredo	72	doméstica	Almagreira
✓ Manuel de Andrade Cabral	45	carroeiro	Almagreira
✓ Manuel Baptista Andrade x	51	faroleiro	Malbusca
✓ Manuel de Chaves	44	camponês	Glória (S. Espírito)
✓ Manuel de Chaves Neto	66	camponês	Rastilhana (S. Espírito)
✓ Manuel Coelho de Resendes	52	camponês e carreiro	Saudana
✓ Manuel Rom.	63	carpinteiro	Ferns da Igreja (Santa Bárbara)
✓ Manuel Soares de Resendes	54	camponês	Santa Bárbara (Boavista)
✓ Maria Adelaide de Melo Cabral	35	doméstica	Vila do Porto
✓ Maria Adelaide de Sousa Cabral	37	doméstica	Paul de Lima
✓ Maria de Chaves Andrade	35	doméstica	Malbusca
✓ Maria da Glória Cabral	41	doméstica	Arenha de Lima (Santo Espírito)
✓ Maria do Reis Braga	25	doméstica	Calheta (S. Espírito)
✓ Maria Soares de Moura	49	doméstica	Santa Bárbara (Boavista)
✓ Maria Virgínia de Andrade	64	doméstica	Almagreira
✓ Marião Andrade Mapalkães	48	camponês	Almagreira
✓ Virgínia de Andrade Cabral	35	doméstica	Almagreira

LISTA GERAL DOS NOMES DOS INTERPRETES

• Maria da Glória Cabral  
• Manuel Baptista Andrade  
• Antônio da Luz  
• Manuel Coelho de Rezendes  
• Antônio Augusto Cabral  
• João Soares  
• Virgínia de Andrade Cabral  
• Anívea da Rocha  
• Angelina Rezendes Cabral  
• José de Andrade Chaves  
• Maria dos Reis Braga  
• Antônio de Braga  
• José de Chaves Monteiro  
• José Poim Cabral de Moura  
• Antônio Augusto Correia  
• Maria Virgínia de Andrade  
• Filomena de Andrade Cabral  
• Ana Virgínia Cabral  
• Luisa Soares de Figueiredo  
• Mariano Andrade Magalhães  
• Angelo Augusto Cabral  
• Manuel de Andrade Cabral  
• Gualter Eusébio Figueiredo Coelho  
• José da Trindade Pontes Correia  
• José Manuel de Sousa Medeiros  
• Joaquim de Freitas  
• Manuel Soares de Rezendes  
• Antônio de Sousa Luís  
• Antônio Andrade Moreira  
• Maria de Chaves Andrade  
• Maria Soares de Moura  
• Filomena Soares de Andrade  
• David Aires Correia  
• Evaristo do Espírito Santo Pontes Coelho  
• José Maurício Travassos  
• Joaquim de Lima  
• José da Câmara Sousa  
• José Joaquim Pereira  
• José de Moura  
• José Furtado  
• Maria Adelaidé de Melo Cabral  
• Antônio Rezendes de Moura  
• Maria Adelaide de Sousa Cabral  
• Antônio Furtado Loura  
• Manuel Poim  
• Manuel de Chaves  
• Manuel de Chaves Melo  
• José Soares de Rezendes

**Discos da Ilha de S. Miguel (1965): intérpretes gravados**

Lista elaborada por A. Santos

Canção da  
S. Miguel  
(1965)

Lista de Intérpretes

P

(Dúo  
Toca)

Adolfo Pacheco Botelho	47	bat. rural	S. Pedro do Nordeste	coro-Altus
Afonso da Silva	43	" "	Pelva	coro
Agostinho dos Reis Tavares	22	" "	Pitua Leca da P. G. cantado	
Agostinho da Silva	56	" "	Alparvia	coro-Altus
Alfredo Pereira Damasc	39	" "	Alma Petista - Fajuda	coro-Altus
Amâncio Pacheco de Sousa	69	" "	Pedreira do Nordeste	solo
Amâncio Soares Pachado	?	domestica	Louca do Cavaleiro	coro
Angel Borjes Soares	24	bat. rural	S. Pedro do Nordeste	triângulo
Angel Cabral Cardano	31	coro	Feteira	coro-Altus
Angel Pacheco	29	pedreira	Alma Petista - Fajuda	coro-Altus
Angel Pereira de Medeiros	57	bat. rural	S. Pedro do Nordeste	viola
Antônio de Melo	55	pedreira	Rebatiúcha	coro
Antônio Arnaldo de Medeiros	38	galestão	Louca do Cavaleiro	triângulo
Antônio Berto Tavares	67	sacristão	Rebatiúcha	coro
Antônio Cabral Bui	40	bat. rural	Pitua Leca	cant. folia
Antônio Carreira Lopes	13	ap. marcenaria	Alma Petista	coro
Antônio Lordeiro Amara	59	bat. rural	Louca da Moura	coro-Altus
Antônio José Peres da Silva	12	sacristão	Alma Petista	coro
Antônio Medeiros Borges	38	bat. rural	S. Pedro do Nordeste	coro-Altus
Antônio de Medeiros Cabreira	46	" "	Louca	cantado
Antônio Medeiros Góes	45	comerciante	Alma da Rebatiúcha	violão
Antônio Moura da Foz	44	bat. rural	Capelas	coro
Antônio Pacheco Amara de Sá	78	" "	Louca da Moura	coro-Altus
Antônio Pacheco Carreira	43	sacristão	Alma do Nordeste	cantado
Antônio Pereira Rocha	18	bat. rural	Louca do Cavaleiro	coro

Antônio	Papão Cabral	45	Paraná	Água Pretta	coro-Alunas	
Antônio	Papão Laureano	11		Porto Formoso	coro	
Antônio	Papão Pardo Junior	29	bat. sur.	Sede Cidades	cant-folia	
Antônio	d. Neto Ribeiro	22	"	"	Vila Franca d. Campo	
Antônio	Rodrigues Benevides	51	mat. latim	Papelão	vestib.	
Antônio	Vilésimo de Viveiro	39	arr. do	Pico Vermelho	vestib.	
Arsema	Pachad. da Silva	36	pedreiros	Porrão	viola	
Benjamin	Pacheco de Lucas	44	bat. sur.	Água Pretta - Sagrado	coro-Alunas	
Bento	Pinhalho Dias	16	sacristão	Papelão	cant-folia	
Bento	Pinheiro	47	bat. sur.	Pelera	vestib.	
Cláudio	da Branco Silva	11	"	"	Água Pretta	coro
Cirilo	Franco de Fenduca	47	"	"	Vila d. Nordeste	viola
Corinto	Alves Fenduca Neto	44	"	"	Chaduiha	coro
Cristiano	Papão Pacheco	44	cant. em	Louza d. Pomas	viola	
Daniel	de F. Ferreira	20	bat. sur.	Louza d. Cavaleiro	coro	
Daniel	Passes Figueira	50	"	"	Vila d. Nordeste	cant. em
Diamantina	Leite Pereira	60	doméstica	Ponta Garça	cant. em	
Emílio	Pereira de Aguiar	14		Felizes	cant. em	
Enzo	Cabral de Melo	45	catupum	Pedreira d. Nordeste	coro-Alunas	
Enzo	de Sousa Cabral	39	pedreiros	Ferrão da Roca	cant. em	
Edmundo	d. Pinheiro Figueira	33	bat. sur.	Paço	viola	
Emília	de F. de F. Jardim	27	doméstica	Pedreira d. Vila Franca	coro	
Emília	de F. de F. João Gracia	37	doméstica	S. Pedro d. Nordeste	cant. em	
Euphrasio	de F. de F. Figueira	9		Porto Formoso	coro	
Eutália	da Encerra de F. de F. Amaral	10		Porto Formoso	coro	

Francisco Eusebio da Costa	51	hab. rur.	Faial da Terra	coro-Almas
Francisco de São Tordad	64	" "	Algarvia	coro-Almas
Francisco Raposo Puga	49	" "	Litrament	cantador
Francisco Verissimo Bordier	74	" "	Guédes	cantador
Francisco Vieira Passos	68	" "	Louza d. Pomer	cant. fha
Gabriel Resendes Garrafa	56	centen	Louza d. Loucos	viola
Georgina da Lourenço Ferreira			Louza d. Ravallier	coro
Georgina Fernandes de Sediros	64	doméstica	Faial da Terra	cantatina
Georgina Ferreira	30	doméstica	Louza d. Ravallier	coro
Georgina Raposo Franco	49	doméstica	Vila d. Nordeste	coro
Gil Botelho de Sediros	57	hab. rur.	Litrament	viola
Gilberto da Silva Fernandes	37	" "	Vila d. Nordeste	coro
Guilherme Maria d. Nascimento Farias	28	doméstica	Rebatiúcha	coro
Guilherme Raposo Tordad Faria	45	passad	Pedreira d. Nordeste	coro-Almas
Hedemio Soares da Silva	19	hab. rur.	Rebatiúcha	coro
Henrique Torres	33	passad	Agua Pelota	coro-Almas
Humberto Caminho Vieira	11		Agua Pelota	coro
Ildeu Tavares de Farias	39	doméstica	Rebatiúcha	coro
Jacinto José da Silva	65	hab. rur.	Pelva	viola
Jacinto de São Tavares	58	" "	Pituaíça d. Pit. Gr.	viola
Jacinto José Tavares	43	carpinteiro	Vila Franca d. Campo	Passad
Jacinto José de Amaral	19	hab. rur.	Rebatiúcha	coro
Judite Botelho de Sediros	16		Louza d. Loucos	coro
João Baptista Branco	27	hab. rur.	Vila Franca d. Campo	Passad
João Botelho de Sediros	52	" "	Litrament	cabeça



João Casimiro de Sousa	56	Pedreira Faria da Serra	viola
João Duarte da Silva	68	bat. rus. Pelva	cant. flia
João da Estrela Ferreira	44	Pedreira Livramento	triângulo
João Ezequias de Melo	62	bat. rus. Furnas	viola
João Eustachio Bastos	60	bat. rus. Pedreira d. Nordeste ment. Almas	
João Eustachio Bravo	75	" " Louva d. Brum	cant. flia
João Eustachio Paulo da Silva	12	Porto Formoso	coro
João Eurique Duarte	56	bat. rus. Pelva	cant. flia
João Ezequiel de Lencastre	54	papalim. Vila Franca d. Camp.	corredor
João Ezequiel Lameiras	64	bat. rus. Pedreira de Vila Franca tam. flia	
João Ezequiel Pereira	57	bat. rus. Guedes	cantador
João Ezequiel de Pedreira	44	bat. rus. Alva Petista. Figueira de Brum. Almas	
João de Pedreira Galvão	49	bat. rus. Livramento	cantador
João de Pedreira da Ruança	49	bat. rus. Ponta Garça	coro-Almas
João de Pedreira Leite	47	" " Pedreira d. Nordeste cor. par. Almas	
João de Pedreira Lima	35	" " Alva Petista	coro-Almas
João de Pedreira Branco	42	" " Pedreira d. Nordeste tam. cant. flia	
João de Pedreira Pereira	45	" " Alva Petista	coro-Almas
João de Sousa Teixeira	25	" " Vila Franca d. Camp. rus. alto	
João Francisco da Ruança	61	" " Louva d. Brum. cantador	
João de Lencastre	60	quart. de Lencastre. Lencastre	cant. flia
João de Lencastre	78	bat. rus. Lencastre	sistema
João de Lencastre da Silva	40	" " Pelva	triângulo
João de Lencastre de Pedreira	73	" " Louva d. Brum. cor. Brum.	
João de Lencastre Ferreira	55	bellim. Louva d. Brum. viola	

Jose Francisco Botelho	27	bat. nat. Livramento	viola
Jose Fortad Louro	44	" " Algarve	cant. Almas
Jose Joao da Silva	65	Sedreiros Capelas	raicea
Jose Joaquim Bragança Pereira	19	bat. nat. Santa da Lavaria	coro
Jose de Medeiros Calhau	40	Jacardm Vila do Nordeste	viola
Jose de Medeiros Silva	44	bat. nat. Santa da Lousa	coro. Almas
Jose de Oliveira	67	bat. nat. Pelva	cant. folia
Jose Ribeiro do Santos	29	" " Vila Rica de Vila Rica	coro
Jose Maria de Faria	53	" " Ginecos	cantador
Jose do Aposo Pereira	48	" " Agua Pedrada	coro
Jose do Nelo Pinheiro	28	Sedreiros Vila Franca de Campo	coronete
Jose do Santo Pinheiro	64	bat. nat. Ponta Garca	cant. folia
Jose da Silva Fernandes	52	cantoneiros Vila do Nordeste	triângulo
Jose da Silva Branco	49	Jedreiros Santa da Pina	cant. Almas
Jose da Silva Botelho	44	bat. nat. Santa da Pina	cant. Almas
Jose da Silva Pacheco	48	" " Vila Rica de Vila Franca	cant. folia
Laureano Lourenço de Sá	72	" " Santa da Lousa	coro. Almas
Leandro da Silva Braga	61	convidado Santa da Terra	coro. Br
Luis Carvalho Dias	18	bat. nat. Capelas	cant. folia
Luis Francisco Petelo	70	bat. nat. Santa da Pina	cantador
Luis Carlos Botelho	37	cantador Agua Pedrada	cant. Almas
Mariano de Aguiar	69	carpinteiro Ginecos	raicea
Mariano de Botelho de Sá	65	carpinteiro Santa da Lousa	cant. Almas
Mariano de Borges Soares	26	bat. nat. Santa da Lousa	cantador
Mariano de Cabral Torres	65	raiceiro Ponta da Moura	triângulo

Samuel	de Cabal Gravitó	51	sapum	Furnas	vista	
Samuel	de Passara Serra	44	jardim	Capelas	caudam	
Samuel	Clemente de Sousa	61	bat. rur.	Faria da Terra	mont. Alva	
Samuel	de Costa Teixeira	39	"	Alparva	campesinha	
Samuel	Dias Pereira	66	carrocin	Capelas	vista	
Samuel	Duarte Teixeira	66	foieiro	Felina Pq. Nordeste	tant. cont. fte	
Samuel	de Lima Furtado Salama	19	bat. rur.	Vila Franca d. Campo	torre	
Samuel	Lins	35	"	"	Louisa d. Cavalim	coro
Samuel	Mateus de Lima	66	"	"	Pelva	cadeia
Samuel	de Medeiros Feitor	41	pedreiros	Faria da Terra	cont. Alva	
Samuel	Sousa Grace	60	catupum	S. Pedro d. Nordeste	mont. Alva	
Samuel	Sousa Pimentel	58	bat. rur.	Faria	vista	
Samuel	Pacheco Almas Poma	47	"	"	Vila d. Nordeste	coro
Samuel	Pacheco Amaral Lima	51	"	"	Alparva	mont. Alva
Samuel	de Paim Furtado	42	"	"	Vila Franca d. Campo	caudam
Samuel	Pereira Marques	64	"	"	Louisa d. h. a. e	coro Alva
Samuel	de Ramos Lucas	60	"	"	Poula Garcia	mont. P. a. e
Samuel	Raposo Furtado	63	catupum	P. a. e d. Nordeste	caudam	
Samuel	Raposo Furtado	69	pedreiros	P. a. e d. Nordeste	vista	
Samuel	Raposo Teixeira	53	carrocin	Alva Pedra	mont. Faria	
Samuel	Pereira B. d. l. h. o	28	bat. rur.	Capelas	tant. e coro	
Samuel	Soares de Melo	67	carrocin	S. Pedro d. Nordeste	P. a. e	
Samuel	de Sousa Marques	11	"	"	Alva Pedra	coro
Samuel	Tavares Fernandes	48	bat. rur.	Guilherme	triângulo	
Samuel	Tomás Cabal	56	"	"	Alva Pedra	caudam

Manoel	Vitorino da Costa	48	bat. mu.	Sele. Cidades	viola
Manoel	Vitorino de Medeiros	40	" "	Sele. Cidades	pateca
Manoel	Vitorino de Medeiros-Pereira	66	" "	Sele. Cidades	cant. flia
Manoel	Papão Pereira	28	" "	Rua Pedrita	inst. flia
Manoel	Patral Teixeira	34	doméstica	Rua Pedrita	coro
Manoel	de Lúcio Lucio	32	"	Pt. Lica da Vila Franca	coro
Manoel	de Lúcio de Medeiros	35	doméstica	Louça de Cavaleiro	coro
Manoel	da Enciclos Ferreira	65	"	Pt. Lica da Vila Franca	coro
Manoel	da Enciclos Farias	24	"	Rebatiúta	coro
Manoel	de Espírito Santo Lucio	47	"	Rebatiúta	coro
Manoel	da Glória Pereira Lucio	64	"	Pt. Lica da Vila Franca	coro
Manoel	da Glória Pereira	48	"	Rua Pedrita	coro
Manoel	Lucio Ferreira	35	"	Louça de Cavaleiro	inst. flia
Manoel	Tristão Casimiro	23	"	Rua Pedrita	coro
Manoel	de Jesus da Silva Ferreira	9	"	Porto Formoso	coro
Manoel	Franca Bento de Farias	42	"	Rebatiúta	coro
Manoel	João Fernandes Pacheco	35	"	Rua Pedrita	
Manoel	de Lourenço Costa Almas	56	"	Vila de Sordendo	coro
Manoel	Lúcia Petelo Lanto	21	"	Furnas	cant. flia
Manoel	Manuela Pacheco	7	"	Porto Formoso	coro
Manoel	Alma Pereira de Guimarães	7	"	Porto Formoso	coro
Manoel	de João Pereira Lucio	23	doméstica	Pt. Lica da Vila Franca	coro
Manoel	Tristão Pacheco Farias	49	doméstica	Rebatiúta	coro
Manoel	de Guimarães Ferreira	63	bat. mu.	Louça de Cavaleiro	inst. flia
Manoel	Arnaldo Ferreira	35	doméstica	Louça de Cavaleiro	viola

João de Deus Teixeira	12	Pelo Formoso	coro
João de Deus Teixeira	27	lat. rur. Vila Franca d. Campo d. Barro	
João de Deus Teixeira	27	marcenaria Vila Petrola	coro. Almas
João de Deus Teixeira	28	lat. rural Louça d. Loure	coro. Almas
João de Deus Teixeira	20	pedreiro Becharinha	coro
João de Deus Teixeira	30	lat. rur. Louçã d. Loure	coro. Almas
Pedro de Deus Teixeira	14	Lapelas	cast. f. l. a
João de Deus Teixeira	66	doméstica Louça d. Loure	coro
Serafim de Deus Teixeira	41	lat. rur. Pedreira d. Loure	coro. Almas
Serafim de Deus Teixeira	66	padre Vila d. Loure	coro
Serafim de Deus Teixeira	41	olheiro Vila Franca d. Campo d. Barro	
Serafim de Deus Teixeira	64	doméstica Louça d. Loure	cast. f. l. a
Serafim de Deus Teixeira	51	lat. rur. Guedes	vila
Serafim de Deus Teixeira	46	marcenaria Louça d. Loure	cast. f. l. a
Serafim de Deus Teixeira	51	marcenaria Vila Franca	vila
Serafim de Deus Teixeira	43	pedreiro V. Pedro d. Loure	cast. f. l. a
Serafim de Deus Teixeira	27	lat. rur. Vila Franca d. Campo	cast. f. l. a

192 int. p. l. a

### Anexo 3. Léxico impresso nos folhetos dos discos etnográficos dos Açores

**"Cântico de Encomendação das Almas.** Chant nocturne qui invite à l'oraison pour les âmes du Purgatoire (Culte des Morts - Carême) / Night song asking for prayers for departed souls (Cult of the dead - Lent)

**Cantiga.** En langage pop. le même que 'moda' ou 'canção' (chanson). Très employée aussi dans le sens de petite strophe, par ex. le quatrain / In pop. language, the same as 'moda' or 'canção' (song). Very often employed, too, with the meaning of small stroph, for instance the quatrain

**Estrelas (As).** Chant Nocturne pour le 1<sup>er</sup> février, veille de la Chandeleur / Night song (carol) wich takes place on the 1st. February, Candlemas Eve.

**Folião.** Musicien populaire, la plus part des cas jouer et chanteur, qui s'exhibe à l'occasion des fêtes tradit. du Saint-Esprit, aux îles des Açores, portant des vestes bizarres et parfois colorées. C'est uniquement pendant le cycle des cérémonies propres à la celebration anuelle de ce culte qu'il exerce ses fonctions de mus., toujours en collab. avec deux ou trois autres Foliões<sup>289</sup>.

**Gaita Pastoril.** Instrument à vent fabriqué et joué par des bergers. Le spéciment enregistré, totalement fabriqué en roseau, est un petit instr. mesur. environ 23 cm de long, composé d'un tuyeau cylindrique, percé de 6 trous, et d'une anche simple, battante. L'anche provient d'une incision longitud. dans la section sup. du tuyau, l'embouchure.

**Pão por Deus.** Pain pour l'amour de Dieu. Choeur d'enfants pour la toussaint<sup>290</sup>.

**Reque-Reque.** Morceau de roseau entaillé, frotté par une baguette.

**Salva.** Salutation, en prose, adressé à la Vierge ou à la Croix, pendant les pèlerinages annuels que les Romeiros de S. Miguel font au tour de l' île, durant Carême, lors de leurs vistes aux églises et aux chapelles vouées à Notre Dame. Les Salvas sont récitées à haute voix par le chef de chaque groupe de pèlerins - le mestre de Romeiros - à la porte des temples, avant d'y entrer.

**Vigiar a Praga.** Surveiller les oiseaux et les écarter durant le temps des semailles.

**Viola de Arame.** Guitare paysane à cordes métalliques, doubles et triples, pincées à la main, sans plectre"

<sup>289</sup> Optou-se por não transcrever a partir de aqui, a tradução em inglês que, como documentado nos três primeiros termos, é fiel ao que está escrito em francês.

<sup>290</sup> Na versão em inglês está indicada a data em que se realiza o All Saints Day (1st November).

FOTOGRAFIAS	
Conteúdo	Data provável
A. Santos (Foto do Estúdio Harcourt em Paris)	1948
A. Santos (Fotografia assinada por Campos Coelho)	Início da década de 70
A. Santos na SPA, com Luís Filipe Pires, Luís Francisco Rebelo e António Vitorino de Almeida	Início da década de 80
A. Santos num concerto de música erudita, com Jorge Croner de Vasconcelos, Helena Moreira de Sá e Costa, Arminda Correia, Ivo Cruz e Maria Cristina Lino Pimentel	Início da década de 40
A. Santos com o equipamento gravação em trabalho de campo (duas fotografias)	Década de 50 ou 60
A. Santos em palestra na Ilha de S. Miguel (duas fotografias)	Fim da década de 50 ou década de 60
Artur e Tília Santos em Baam (Holanda) nos trabalhos de edição dos discos açorianos	1953
Tília Santos rodeada das caixas com as colecções de discos de <i>O Folclore Musical nas Ilhas dos Açores</i> enviadas para centros de estudo etnomusicológicos no estrangeiro	1959 ou 1960
Documentação depositada no INET	





